الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

يوسف الإدريسي

عتبات النص

في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر



يوسف الإدريسي
عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عتبات النص

في التراث العربي
والخطاب النقدي المعاصر

عتبات النص
في التراث العربي
والخطاب النقدي المعاصر

يوسف الإدريسي



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L



الطبعة الأولى

1436 هـ – 2015 م

ردمك 978-614-01-1543-9



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

تصميم الغلاف: **علي القهوجي**

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت – هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت – هاتف 786233 (9611+)

إهداء

إلى من صدقا أحلامي واحتضناها...

إلى محمد بن عبد المالك السجيع... وفاطمة السجعاني..

إلى روحيهما الطاهرتين...

وفاء وعرفاناً

«الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود، يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية. أحدها الغرض (...) وثانيها المنفعة (...) وثالثها السمة (...) ورابعها المؤلف (...) وخامسها أنه من أي علم هو (...) وسادسها أنه من أية مرتبة هو (...) وسابعها القسمة (...) وثامنها الأنحاء التعليمية (...)».

التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون

«(...) آخر شيء يتم اختياره عادة، هو العنوان، ويمكن استنتاجه من السياق (...)».

عبد الرحمن منيف، الآن... هنا

المحتويات

الفصل الأول

عتبات النص:

عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية

الفصل الثاني

عتبات النص في التنظير الغربي

الفصل الثالث

قراءة في عتبات:

الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى

عتبات النص في مرايا النقد

بلاغة الاجتياز

تصدير د. عبد الجليل بن محمد الأزدي
كلية الآداب – مراكش

في مستهل كتاب دروس ابن يوسف، سطر العالم الجليل أحمد نوفل بن رحال برنامجا نسقيا ومنظما للدراسات القرآنية، أشار في سطوره – ضمن إشارات أخرى – إلى أن معرفة فواتح السور وخواتمها شكلت أحد المباحث النوعية في الثقافة العربية الإسلامية. وتفيد هذه الإشارة أن الاهتمام بعتبات النص المقدس وبهوامش النصوص الدنيوية قديم في حقلنا الثقافي، غير أن ما تمخض عنه لا يتجاوز بعض العناصر النظرية التي لم ترقَ إلى مستوى الاتساق، ولم تبلغ الوضوح الضروري المطلوب.

وفي بحر العقد السابع من القرن المنصرم، أخذت طائفة من الدراسات في الانكباب على بعض مواقع النص الأدبي المتميزة وذات المزية في شأن إخبار القارئ وإبرام ميثاق القراءة، وذلك انطلاقا من قناعة مفادها أن ليس النص امتدادا لا شكل له، بقدر ما يمتلك مجموعة من المداخل والمخارج والمنافذ التي تتيح العبور إليه واجتيازه ومغادرته، وتنبه القارئ إليه وعليه. وقد تم تعميد المواقع هذه تحت أسماء هوامش النص (هنري ميتران)، العنوان (شارل كريفل)، العتبات (جيرار جنيت)، وهو ما قد نقصده بوجيز القول في الفاتحة والخاتمة والنص الموازي.

ومن الأكيد أن سؤال هذه المواقع ومساءلتها ارتقيا إلى مصاف الأسئلة الجوهرية والإشكالية مترافقين مع أسئلة الضفاف والكتابة والبنية والدليل والنص والخطاب؛ وإذا كانت هذه الأسئلة قد طرحت في حقل النقد الأدبي بمختلف ساحاته وتوجهاته، فإنها تعثر على كامل قوامها التفسيري في التاريخ الحديث والمعاصر، إذ تزامنت مع صعود رأسمالية الدولة الاحتكارية وبزوغ مفهوم

الاختصاص المعرفي الضيق، وبروز وتَسَيُّد المثقف التقني الذي يشكل في حقل الرأسمال الرمزي استطالة للسياسي التقنوقراطي. وإذا كان هذا الترابط ضروريا، أي طبيعيا، فمن الطبيعي كذلك أن النثر السردي التخييلي شكل مجالا مفضلا ومتميزا لهذا عبر إضاءة واستجلاء تكنيك كتابي على نحو شعائري غالبا، وهو التكنيك الذي يطلب الوصف في المقام الأول والمساءلة والتأويل بعد ذلك، بحثا عن استكشاف مسوغات ودلالات استعمالها في علائقها بالنص الروائي ووضعه كشكل إيديولوجي متميز.

وعند المتابعة العابرة، والناقصة بالضرورة، لثلة من الأولين والآخرين الذين انشغلوا بمقاربة وإضاءة النصوص الموازية لنص الرواية بصفة خاصة، تستعلن بعض الملاحظات التي تقف عند ظاهر الأمور ولا تذهب إلى عمق الأشياء.

أولا – انشغلت هذه الدراسات واشتغلت بمتون سردية تختلف على صعيد السعة والحجم، فمنها ما انكب على دراسة رواية واحدة أو خمس روايات أو ثمانية، ومنها ما انصرف للاهتمام بعشرين رواية كما في حالة آل روجون ماكار، ومنها ما استثمر مائة نص سردي كما في حكاية فلاديمير پروپ مع الحكايات الروسية العجيبة، ومنها ما انحاز لخيار التوسع والتوسعة، فاهتم بمجال مترامي الأطراف يستطيل إلى مائتي رواية، كما في حالة السيد گريفل ضمن كتابه: إنتاج الفائدة الروائية. لكن، لابد من التنبيه على أن النصوص الروائية التي طالها الاهتمام تعود إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، أي إلى ما يسمى العصر الذهبي للرواية، والذي وشمته أسماء: أونوريه ده بلزاك، إميل زولا، ألفونس ضوضيه، ألكسندر دوما، گوستاف فلوبير، مارسيل بروست، هنري جيمس، ألان روب گرييه، جان ريكاردو، نتالي ساروت... وغيرهم.

ثانياً – إن نسبة كبيرة جدا من هذه الدراسات اهتمت فقط بنص روائي واحد لا غير، منتسبة بذلك، سرا أو علانية، لنمط من الدراسة ذاع صيته تحت اسم: دراسة الحالة، وهو النمط الواقع بين مطلب التعميم ومطلب اختبار المصداقية والملاءمة، مع ما يستتبعه هذان المطلبان من أسئلة جوهرية يستحيل غض النظر عنها. ومن الواضح أن بحث الدكتور يوسف الإدريسي يقع تحت هذا النمط، طالما

أنه اختار في قسمه الثالث الاشتغال على عتبات حالة محددة ممثلة في رواية الكاتب العظيم عبد الرحمن منيف: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى.

ثالثا – ضمن الدراسات الخاصة بموضوع العتبات والنص المــوازي، يعثــر القارئ، الهاوي والمتنور، على شكل من القراءة اهتم بفواتح النصوص وخواتمهـــا. وفي امتداد هذه القراءات، تتعدد التخوم الداخلية والحدود الفاصلة المتحكمة بحجم وسعة وامتداد الفواتح والخواتم الروائية. بمعنى أن حجمها النصي يتغير، وذلـــك في الأغلب الأعم تبعا لتغير النص موضوع النظر والمقاربة. ومن ثم لا يمكن الحـــديث عن إجماع بخصوص كَمِّ الفاتحة والخاتمة، الذي قد يكون جملة أو بضعة أســـطر أو صفحات ذوات العدد.

رابعا – أقر لوي أراغون بصفة شخصية، ومن موقع كاتب كـــثير الدربـــة والمِران وأصيل التجربة وطويل الممارسة، بأنه «لم يعرف أبدا إلا البداية». ويومئ هذا الذي أقره إلى ما يشبه الإجماع في شأن ما يدعوه هو نفسه «التعـــزيم الأولي الذي يحيي الصورة الأولى لهرقل في الملتقى». وطالما وظيفة كـــل تعـــزيم إطـــلاق الأرواح وتحريرها وتقييدها، فإن تعزيم الفتح والبدء ينهض – ضمن ما ينهض به – بتحرير "شياطين" الكتابة، وبإطلاق أرواح المعاني وتتخيمها بما ســـيقوم في نظـــام الكتابة بمهام القيود والإرغامات الشكلية والموضوعاتية. وهو ما يعني في المحصلة أن الفاتحة تأسر المعنى وتطلقه لينبسط في سهوب النص القادم، متوافقة في ذلك مـــع أحد المواقع النصية الاستراتيجية: العنوان، سواء بمعناه الحصري، أي الدليل اللغوي signe linguistique الذي يوضع في بداية كل نص، بصفته اسماً وتمييزاً، أم بمعناه الواسع والإطلاقي، أي مجموع المعطيات اللغوية وغير اللغوية، المقروءة والبصرية، التي تحيط بالنص وتحميه وتميزه وتثبت ملكيته لمؤلف وتشير إلى بُنُوَته إلى أب محدد، كما تعلن وسائط تسويقه وتسويفه.

خامسا – كثيرة هي الدراسات والأبحاث التي انكبت على عتبات النصوص السردية وفواتحها وخواتمها. ولا تمنع هذه الكثرة إمكانية تبويبها وتصنيفها، وبصفة خاصة انطلاقا من مصادر استمدادها واستيحائها وبالنظر في أجهزتها المفاهيمية أو الأدوات التي تتوكأ عليها لإنتاج المعرفة. فإذا كان النقد التطبيقي قد شكل متكـــأ

وملاذ مداخلات أيان واط في تحليله الفقرة الأولى من رواية هنري جيمس: السفراء، فإن أبحاثا أخرى استلهمت الإطارات النظرية والمنهجية للنقد الاجتماعي أو الدلائليات أو اللسانيات أو علم الجمال. وإذا أضيف إلى هذا التعدد النظري والمنهجي اختلاف المتون وتغايرها، يمكن توقع التعدد، بل الاختلاف الممكن والمحتمل على صعيد النتائج.

ولاشك أن في الاجتياز من العتبات إلى الخواتم عبر الفواتح يَعْبُر النص الروائي باسطا بدايته ومستشرفا نهايته ضمن برامج سردية تطرح بشكل أكيد ومستديم، وعبر فجواتها الناطقة والصامتة، إشكالية الكتابة والقراءة، أي إشكالية الفني والجمالي في ترابطهما الذي لا ينفصم. ذلك أن القراءة في معناها كسيرورة من البداية إلى النهاية تتضمن الكتابة، والأخيرة بصفتها شارعا فعليا، ممتدا بين نقطتي الانطلاق والوصول، وهما أحيانا نقطة واحدة كما في الدائرة، تتضمن القراءة أيضا.

وبهذا المعنى نتضامن بالرأي مع وولفكانك إيزر إذ قال إن «للنص الأدبي قطبان، يمكن أن ندعوهما بالفني والجمالي. القطب الفني هو نص المؤلف، والجمالي هو الفعل الذي يحققه القارئ (...) ونتيجة هذه القطبية، يتضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يكون متطابقا مع النص أو مع تعيينه، وإنما يجب أن يقوم في مكان بين الاثنين». في هذا التضامن، يستعلن أن بلاغة الاجتياز لا تقوم في العبور من العتبات إلى النص، أو من الفاتحة إلى الخاتمة، وإنما في العبور بين النص والقارئ، بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي، بكيفية مفتوحة وديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق، أي النص المستطير واللاديمقراطي.

وضمن هذا الشكل من العبور أو الاجتياز تقع مداخلة الدكتور يوسف الإدريسي التي جمعت بين المشاغل النظرية ودراسة حالة محددة، علاوة على أنها صيغت في سياق أكاديمي – جامعي يعود إلى بداية التسعينيات، وذلك قبل أن تنبري العديد من المصنفات للاهتمام بهذا الموضوع. ولاشك في أن هذا يشير إلى نمط من السبق المعرفي والتاريخي الذي لا يعدم مقدماته في الحقل الجامعي المغربي، وإن ظلت هذه المقدمات رهينة التقاليد الشفوية، أي مرتبطة بدروس

ومحاضرات جملة من الأساتذة الأفاضل والعلماء الأجلاء؛ ففي نهاية السبعينيات كان المرحوم الشاعر محمد الخمار الكنوني يدرس لطلبة الإجازة في اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بن عبد الله في فاس، مقدمات دواوين الشعر المغربي في القرن التاسع عشر وهاجسها الأخلاقي؛ وفي امتداد السبعينيات والثمانينيات، كان المرحوم العلامة أمجد الطرابلسي يقرئ طلبة السلك الثالث بالجامعة المغربية مقدمات أمهات الدواوين الشعرية والمصادر النقدية في الثقافة العربية الإسلامية: مقدمة سقط الزند، مقدمة اللزوميات، مقدمة الشعر والشعراء، مقدمة شرح المرزوقي، مقدمة البيان والتبيين وغيرها؛ كما أن بعض هذه المقدمات شكلت موضوع إقراء من لدن الشيخ الجليل الشاهد البوشيخي، وبصفة خاصة مقدمة المرزوقي على شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ومقدمة دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة؛ وفي أواسط الثمانينيات كان الأستاذ الفاضل أحمد اليابوري يحلل مع طلبة السلك الثالث، جامعة محمد الخامس بالرباط، مقدمات وعتبات النصوص الروائية الأولى التي صدرت في الثقافة العربية الحديثة.

ولاشك أن بحث الدكتور يوسف الإدريسي يمت بأكثر من صلة لهذه التقاليد العلمية الحميدة، ويكفيه ذلك فخرا، إذا لم نضف إليه مجمل المفاخر القائمة في سطوره على صعيد المعرفة التي يقدمها، وعلى مستوى طرائق تنظيمها وتبويبها وتنسيقها، والبحث عما يجدد أسئلتها في ضوء الاشتغال على رائعة عبد الرحمن منيف: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى. وحين تنجدل جميع هذه المفاخر في ضفيرة واحدة، فإنها تنساب نحو أمر هام: جدارة الكتاب الراهن بالقراءة والاحتفاء...

الانتباه المزدوج

د. جمال بوطيب

حين أعلن فيليب لان Philippe Lane في كتابه مدار النص خلاصة بحثه في العتبات قائلا: إنه «ينبغي أن ننتبه إلى النص الموازي وأن ننتبه منه»، كان يقصد أولا أن دراسة المتوازيات هي دراسة لمنطقها، وثانيا أن الاهتمام بها ينبغي أن يكون دونما مبالغة، أي انه كان يعي ازدواجية الاهتمام بالمُناص إن خطورة أو استسهالا، فلا يمكن المروق أمام عتبة نصية، كما لا يمكن بالمقابل إيلاؤها أكثر مما تستحق.

الاستهلال بهذه القولة لفيليب لان يعني بالنسبة إلينا – بشكل أو بآخر – تتبع وملاحقة مدى نجاح الباحث الدكتور يوسف الإدريسي في الخضوع لميثاقها... وقدرته على المساءلة النصية للعتبة النصية بالوعي نفسه، ودونما إغراق معرفي، أو تجاوز منهجي.

إن أول ما يسترعي انتباه القارئ وهو بصدد "عتبات النص" للأستاذ يوسف الإدريسي هو أن اشتغال الباحث هو اشتغال تطبيقي على نص روائي عربي هو نص "الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" للروائي العربي عبد الرحمان منيف، و"الآن هنا" رواية بالغة وبليغة: بنياها مرصوص وعمقها مخصوص وعتباها فصوص، وهي قبل كل هذا نص لاحق لنص سابق هو يتيمة دهر أدب السجون المسماة "شرق المتوسط". غير أن الباحث قد اختار لاشتغاله هذا توجهين اثنين هما مؤازرة تطبيقه بالنظري الغربي مراجعة وأساسا ومتن تصور، وبالمقابل لم يركن إليه وحده ولا آمن بمنطقه ولا حصر جدواه، وإنما سعى بجدية باحث واثق وقارئ غير آبق إلى ملاحقة الحضور الخاص بالعتبات في تراثنا النقدي العربي في محاولة

تأصيلية لا تدعي لنفسها السبق، ولا تفاضل بين ثقافتين أو فكـــرين، ولا يخفـــى جيدها وجودها عن ذي شهادة حق.

إن هذا الاشتغال المزدوج بين التنظير والممارسة من جهة، والتنظير الغربـــي والعربـــي من جهة ثانية، والوعي بالاكتمال النظري وبالشـــذرات المتفرعـــة في التراث العربـــي من جهة ثالثة، مواطن تجعل بحث الباحـــث الـــدكتور يوســـف الإدريسي بحثا يحقق بعد نظر يسمح للقارئ بمساءلة المتن التطبيقي بهدوء، وهو ما اعتبرناه اهتماما خاصا بالعتبات يجعل القارئ/المتلقي نفسه متمكنا مـــن اختبـــار النتائج وتطبيقها على متون عربية أخرى.

إن ربط العتبات (خارج النصي) بالنص (النصي) باعتبـــار الثـــاني امتـــدادا وتوسيعا مقابل نصوص أوائل يمكن أن نعتبرها نصوصا مقلصة ومختزلة هـــو مـــا يوضح أن الباحث لم يغرق في الاهتمام التقني بالعتبات، وإنما جعلها مكونا تحليليا لا ينبغي تجاوزه مع احتراز منها باعتبار بعض من مكوناتها – إن لم نقل كلـــها – مقاطع إيديولوجية بتعبير بارثي.

إن الباحث في العتبات عليه أن يعي أولا حدودها وتطبيقاتها ومرجعياتها، لا سيما أنها كانت موضوعا لمقاربات عدة، ومقاربين كثر سعى كل واحد منهم إلى النظر إليها باعتماد مرجعيته النظرية وخلفيته الفكرية، ومن هنا صعوبة البحث في العتبات، لأن على مسائلها أن يعي أنه يشتغل في السرديات، وبالضبط في صـــنف من أصناف السرديات هو السردية الدلالية تمييزا عن السردية اللسانية، وعليـــه أن يعي أيضا أنه يشتغل في السرديات، لكن دون النظر إليها بمعزل عن الشـــعريات، وأنه يشتغل في باب من أبواب الشعريات كبير يجمع بين الشـــعرية في تـــنظيرات أرسطو وفاليري وجنيت من خلال وعيه أنه يعتمد تنظيراً جنيتيا للعتبات أساســـه ذلك التنبيه الذي نبه إليه بارث في عودة البويطيقي من كون جنيت يمتلك ماضيَ وحاضرَ الشعرية باعتباره بلاغيا وسيميائيا.

ولعل أهم ما يميز الكتاب هو سعي مؤلفه إلى خلق تـــآلف بـــين الـــدلالي واللساني في حقل السرديات من خلال مكون هو العتبات.. بتفاصيلها الصـــغرى، من عناوين وعناوين داخلية، ومقتبسات ووظائفها، وإشارات ومرجعياتها، مميـــزا

بين التمظهرات الغرافية والتيبوغرافية، والصور والأيقونات، والأسس والهوامش، والدوال والمدلولات، مازجا - دونما خلط - بين خلفيات مرجعية وفكرية مختلفة، تمتد من الدلالي إلى اللساني إلى السيميائي إلى الشعري، كما تمتد من غريفل إلى ميتران إلى هوك إلى جنيت، جاعلا من هذه التصورات جسرا آمنا للعبور إلى القارئ، إن في المنتج النصي الروائي (كتاب الدكتور منيف)، أو المنتج الوصفي النقدي (كتاب الدكتور الإدريسي)، متنقلاً به من تراثه المتناثرة عتباته على مستوى التصورات، إلى عصره الملتفت إلى الهوامش... تماما كالتفاته إلى المركز على مستوى التنظيرات، منتهيا به إلى إجراءاته التطبيقية على مستوى المنتج النصي العربي. كل ذلك أنجزه الدكتور يوسف الإدريسي بإبانة لغوية وفصاحة منهجية وبلاغة تحليلية...

إن ما يلفت النظر أيضا في مؤلف الزميل الدكتور الإدريسي هذا الاحتراز العلمي غير المغامر فلا يسمي اشتغالات العرب إلا عناصر نظرية، ولا يسمي الاشتغال الغربي إلا تنظيرا، مما يوضح وعيه بكون المقاربة العربية لم تكن مكتملة - أو على الأقل لم تكن مجتمعة - فهي لا تعدو أن تكون عناصر يمكن للباحث أن يصوغ منها تصورا متآلفا إن لم يكن متكاملا أما بالنسبة إلى الاشتغال الغربي فهو تنظير مؤسس على المضارعة الاجتهادية المستمرة، وغير المكتملة أيضا ولا أدل على ذلك من تعدد أسماء المشتغلين في حقل العتبات، وهو إذ يعي هذا كله يعي أنه أثناء التطبيق لابد من الأخذ بالخاضع للتجربة لا بالملاحظ فقط، وبالمستنتج لا بالمحتمل، وبالخلاصة التركيبية لا بالخلاصات البنائية، مما يكشف صرامة علمية مراعية لأسس المنهج العلمي في دراسة الظاهرة، وهي هنا الظاهرة الأدبية متمثلة في المُناصات.

وعموما، فإن كتاب عتبات النص كتاب يمكنه هو الآخر- وغير بعيد من مضامينه المعرفية واشتغالاته المنهجية - بما ميزه به صاحبه الدكتور يوسف الإدريسي من نصوص موازية عليا: تصدير، تقديم، تذييل أن يكون محط دراسة وتحليل، وقبل ذلك يمكنه أن يكون موطن قراءة ومناسبة احتفاء ومثار جدل...

مقدمة

عتبات النص بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنـتج خطابـات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: إسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسـة، والمقدمة... وهي بحكم موقعها الاستهلالي – الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيـا، فتلـوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعـد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا.

وقد أسهم ظهور كتاب عتبات لجيرار جنيت (1987) وقبله: إنتاج الفائـدة الروائية لشارل غريفل (1978)، وخطاب الرواية لهنري ميتران (1986) وغيرهـا من الكتب في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للـنص وأهميتـها الدلالية والإيحائية، فأخذت الدراسات المعاصرة تتجه نحو مقاربة طبيعة الأمشـاج النصية والوظائف الدلالية والرمزية التي تؤديها تلك العناصر التي تسـبق الكتـاب وتعقبه، وتطوق متنه وتحيط به، لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم ومن العـالم إلى النص، ويشكل في امتداده نقطة الوصل وجسر اللقاء بينهما.

ولئن كان ظهور بعض العلوم المهتمة بالتواصل ودراسة أسـاليب التـأثير في المتلقي وتوجيه انتباهه نحو "بضاعة" بعينها تحكم في طرائق صياغة كثير من عتبات النص وتشكيلها، فقد أسهم تطور تقنيات طباعة النصوص وترويجها إلى حد بعيد في تزايد الاهتمام بها.

وليس معنى ذلك أن الوعي بقيمة العتبات وأهميتها حديث النشـأة متـأخر الظهور، وأنه ظل مرتبطا بعلوم محددة، متوقفا على اكتشاف الطباعة وتطورها، بل إنه قديم قدم حركات التأليف الأدبـي والعلمي، وبالرغم من كونه لم يبلغ أعلى درجات النضج النظري والمنهجي والتطبيقي، إلا أنه انبثق – بدرجات متفاوتة –

مع ظهور النصوص الأولى، وأخذ في التنامي والتطور وفق مستوى وعي القدامى بقيمة عتبات النص وأهميتها.

وإذا كانت الدراسة الراهنة تسعى إلى مقاربة عتبات النص من خلال متن روائي، فإنها ترى - لاعتبارات نظرية ومنهجية أيضا - ضرورة الوقوف قبل ذلك عند التصورات القديمة والحديثة بهذا الخصوص، ولذلك تشجرت إلى ثلاثة أقسام:

يرصد القسم الأول وعي العرب قديما بالعناصر النظرية المشكلة لعتبات النص، ويبحث من ثمة في المصادر الأدبية والنقدية عن درجة هذا الوعي ومستواه، ويتابع الشبكة الاصطلاحية التي وظفها العرب القدامى في معرض مقاربتهم لما يصطلح عليه في اللغات الواصفة بعتبات النص، وذلك لكشف المصطلح الذي يمكن اعتباره معادلا للعتبات وفق الاصطلاح الحديث، كما يستعرض أبرز تصوراتهم ومواقفهم بخصوص الوظائف الإيحائية والدلالية لاسم المؤلف والعنوان والمقدمة وغيرها من العناصر التي تسبق متن الكتاب وتنتج خطابا حوله يعرف به ويقنع القارئ بقيمته وأهميته.

ويتابع القسم الثاني أبرز التصورات الحديثة التي اعتنت بتحديد مكونات عتبات النص وعناصرها، مركزا في ذلك على كشف درجات الوعي ومستويات الاهتمام بها في الثقافة الغربية منذ اليونان إلى الكتابات الرائدة لجيرار جنيت وهنري ميتران وشارل غريفل وغيرهم. وقد حرص هذا القسم على إبراز التحولات البنيوية والأسلوبية التي مست العتبات، وتحديد أهم وظائفها الجمالية والدلالية.

أما القسم الثالث فقد حاول ممارسة كل التصورات النظرية والمنهجية الواردة في القسمين السابقين في إضاءة عتبات رواية: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبد الرحمن منيف، وخاصة: إسم المؤلف والعنوان والأيقونة والمقتبسات وصفحة "للمؤلف نفسه" وتعليق "سعد الله ونوس"، وقد سعى إلى بيان خصائصها الدلالية والإيحائية، وإبراز وظائفها الجمالية والتداولية في علاقتها بمتن الرواية.

لقد كان سياق ظهور الكتابات المهتمة بدراسة عتبات النص محكوما بالرغبة في التنبيه على قيمة الموازيات النصية وأهميتها في كشف جوانب من معنى النص وبيان خصائصه الجمالية، انطلاقا من موقعها الاستهلالي، دون أن يعني ذلك

إطلاقا الدعوة إلى إحلال العتبات محل النص، والانشغال بدراستها على حساب كشف خصائصه الفنية ومميزاته الدلالية والوظيفية. ولعل في تسميتها بالعتبات أو الهوامش النصية ما يشير إلى ذلك، ويشي بكونها مجرد نقط للعبور والولوج إلى عوالم أرحب وفضاءات متمفصلة بقوة وبكيفية أكثر تعقيدا.

ولئن كان الاهتمام قد ازداد في السنوات الأخيرة بموضوع العتبات، إثر ظهور عشرات الكتب والمقالات، فإن ذلك يبيح السؤال عن جدوى إصدار كتاب في العتبات النصية بعد كل ما كتب عنها، وتجاوزا لكل الصيغ التقليدية التي تتمحل تقديم جواب على أسئلة من ذلك القبيل، أكتفي بتوجيه أخلص عبارات الشكر والامتنان لأستاذي وصديقي: الدكتور عبد الجليل الأزدي الذي وجهني – منذ سنين خلت– إلى البحث فيه، وظل يمدني بأبرز الكتابات وأحدثها فيه...

يوسف الإدريسي
elidrissi7@gmail.com

الفصل الأول

عتبات النص: عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية

تمهيد

تطابقت العديد من أحكام العرب قديما وتصوراتهم لأفانين الكتابة وطرائق صناعة المؤلفات وتقديمها للقراء مع جملة من المنطلقات النظرية التي قامت عليها أدبيات "عتبات النص" في اللغات الواصفة الحديثة، ويستشف منها أنهم كانوا يميزون – في وقت مبكر من ثقافتهم – بين مستويين من الخطاب في البنية النصية لكل مؤلَّف: أحدهما أساس، والآخر موازي.

فأما الأول فيمثله متن الخطاب الذي يروم الكاتب إبلاغه إلى القراء المستهدفين؛ وأما الثاني فتجسده مجموع العناصر التي ترافقه، وتسبقه غالبا – حسب تقاليد صناعة المؤلفات قديما– وتروم صياغة خطاب واصف للأول، ومقدم له بين يدي القارئ. ويتحدد نسق هذه العناصر فيما تواضع النقد الحديث على تسميته "عتبات النص"، والتي يعد من أبرز مشمولاتها: إسم المؤلف والعنوان والمقدمة...

بدأ يتشكل وعي العرب بالاختلافات البنيوية والوظيفية بين هذه العناصر والمتن مع شيوع الكتابة وتنامي حركة التأليف المُنَظَّم، ونتيجة بروز الحاجة إلى تحديد ضوابط الكتابة وقواعد التأليف، لتكون عمادا للأدباء والكتاب الناشئين في صناعة مؤلفاتهم وتفصيل أبوابها ومباحثها.

ومما لاشك فيه «أن عرب الجاهلية قد عرفوا الكتابة بالحروف العربية منذ مطلع القرن الرابع الميلادي، وكتبوا بهذا الخط العربي ثلاثة قرون قبل الإسلام على أقل تقدير»[1]. وإذا كانت القرائن النصية والعقلية والكشوفات العلمية الحديثة تدل على ذلك[2]، فمن الصعب جدا الحديث عن الإرهاصات الأولى

(1) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1982، ص 107.

(2) انظر محمد نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، ط4، 1970. د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 23–58. د. يحيى وهيب الجبوري: الكتاب في الحضارة الإسلامية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص 20–31.

لذلك الوعي وربطه بزمن محدد، لأن الكثير من الكتابات العربية التي أنتجت خلال الجاهلية وصدر الإسلام ضاعت، ولم يصلنا ما يفيد في ضبط عناصر تصديرها واستهلالها، خاصة دواوين القبائل العربية والمراسلات بين أسيادها وتجارها، وصحف المداينات بين أفرادها وسائر العقود والمعاملات المدونة.

ويسمح النزر اليسير المتبقي منها بتصور أنها كانت تلبي بعض الحاجيات الملحة والمباشرة، وتركز عنايتها على مقصدية الخطاب، تاركة إنتاج خطاب واصف له إلى سياق التداول، فلم تكن تعن في البداية – على نحو دقيق وواضح – بالْمُكَمِّلات والعناصر الْموازية التي تصاحب النص.

ويبدو أنهم انشغلوا بعد ذلك – نتيجة تطور تقنيات الكتابة ومنهجيات التأليف وشيوع بعض الأعمال الترجمية – بشكل بناء النص وإخراجه، فبدأوا يعون ضرورة اتباع سَنَنٍ خاصة في التأليف، واستهلال كتاباتهم بعناصر تمهيدية تسبق مقصدية خطاباتها، وقد نشأ هذا الوعي وتنامى بدرجات مختلفة، وفي فترات متفاوتة، فاتخذ في البداية شكل إشارات وتوجيهات متناثرة في مصنفات عامة، ثم أُفْرِدَ بعد ذلك بمؤلفات خاصة، تحدد قواعد كتابة النصوص، وضوابط تفصيل خطاباتها، من بينها على سبيل المثال لا الحصر: أدب الكاتب لابن قتيبة (ت 276هـ) وأدب الكُتَّاب للصولي (ت 335هـ)، والاقتضاب بشرح أدب الكُتَّاب للبطليوسي (ت 521هـ)، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت منتصف ق 6هـ)...

لا تنحصر قيمة هذه المصنفات وكثير غيرها[1]، في كونها تحدد الخصائص البنيوية لعناصر الخطاب الواصف للنص المركزي ووظائفها التداولية بالنسبة إلى الكتاب والكاتب والقارئ، ولكنها تكشف – علاوة على ذلك – بعض التجليات الأولية لما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ "عناصر تصدير النص"، أو عتبات النص بالاصطلاح الحديث، كما أنها تمكن من تتبع التحولات والتطورات التي مست بنيتها عبر أبرز لحظات شيوع الكتابة وانتظامها عند العرب.

(1) انظر د. عباس أرحيلة: مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2003، الفصل الثاني.

وقبل تناول أهم تلك الخصائص البنيوية ومقاربة وظائفها الدلالية والإيحائية، يجدر البحث أولا عند المصطلح الجامع لتلك العناصر الدال عليها، والذي يمكن اعتباره معادلا نظريا لمصطلح العتبات.

1- صدر النص:

بالرغم من صعوبة الحسم في المصطلح الأول الذي تواضعت عليه العرب لتعيين خطاب الاستهلال أو التقديم الذي كانت تدبج به النصوص، وبالرغم أيضا من تعذر القطع في اللحظة التاريخية والمعرفية التي أشرت على بداية تشكل وعيهم النظري بأهمية تصدير الكتب وافتتاحها، إلا أنه يمكن الزعم هنا أن مصطلح "التصدير" قد هيمن على نحو لافت في نصوص الرعيل الأول من الكُتَّاب، فكان يطلق في أحيان عديدة على فواتح النصوص سواء أكانت أشعارا أم رسائل أم خطبا أم كتبا، ويكفي للتأكد من ذلك العودة إلى البيان والتبيين (ت 255هـ)، أدب الكتاب للصولي (ت 335هـ)، الأغاني للأصفهاني (ت 356هـ)، خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني (ت 597هـ)... وغيرها من الكتب التي وظفته لتعيين استهلال المصنفات وتسميتها قبل أن يتم التخلي عنه، فيفرد لتعيين إحدى الخصائص الأسلوبية في الشعر بعد نضج الممارسة النقدية القديمة عند العرب.

ويبدو أن شيوع مصطلح الصدر يرجع إلى دلالته اللغوية التي تحيل إلى أول الشيء وبدايته، جاء في اللسان: «الصدر: أعلى مقدم كل شيء وأوله (...) وصَدْرُ الأمر: أوله. وصَدْرُ كل شيء: أوله. وكل ما واجهك: صَدْرُ (...) وصَدَّرَ كتابه: جعل له صدرا (...)»(1).

ويمكن القول إن بناء القصيدة والتمييز بين أقسامها كان له أثر واضح في تسمية السطور الأولى التي تستهل بها المصنفات بالصدر، ليس لأن دلالة الكلمة تشير إلى أول أبيات القصيدة ومطالعها فحسب، بل لأن الشعر - باعتباره مهيمنة الحقل الثقافي العربي مدة غير قصيرة من الزمن - ظل يؤثر في وجدان

(1) ابن منظور: لسان العرب مادة (صدر).

العرب ويوجه وعيهم النظري أيضا، وفي هذا الإطار أصاب الشاهد البوشيخي كثيرا حين أشار إلى أن الشعراء القدامى «هم أول من سمى المواليد الأولى للنقد العربي»[1].

وفضلا عن ذلك، يلاحظ أن القدامى كانوا يسمون صدور مؤلفاتهم بالخطبة والاستفتاح أو الفاتحة (فاتحة الكتاب) والمقدمة أيضا. وقد كانت تؤدي هذه التسميات عندهم معنى واحدا وتشير جميعها إلى أول الكتاب. ويبدو أنها ظهرت في مرحلة متأخرة مقارنة بمصطلح الصدر، ولا يبعد أن يكون ذلك ناتجا عن تأثرهم بالقرآن الكريم، إذ من المعلوم أن المؤلفين كانوا يحرصون على الاقتداء في تصدير مصنفاتهم بالكتاب المنزل والخطب الدينية، فسموها فاتحة الكتاب نسبة إلى سورة الفاتحة، كما أطلقوا عليها كلمة الخطبة.

ويتبدى تأثير الخطاب الديني في تصدير المسلمين لكتبهم من خلال العناصر الأولى التي تستفتح بها، ومن أبرز مشمولاتها: البسملة والتصلية والحمدلة. فقبل بداية حركة التأليف عند العرب، ومنذ اللحظات الأولى لاتخاذهم الكتابة وسيلة للتواصل والتعاقد، دأب الكتاب على استفتاح كتبهم بالبسملة. وقد اكتست عندهم مظاهر متعددة وعرفت تحولات مختلفة قبل أن تستقر في الأخير على صيغتها المعروفة. ذلك «أن قريشا كانت تكتب في جاهليتها "باسمك اللهم" وكان النبي ﷺ يكتب كذلك، ثم نزلت سورة هود وفيها (بسم الله مجراها ومرساها) فأمر النبي ﷺ بأن يكتب في صدر كتبه "بسم الله" ثم نزلت في سورة بني إسرائيل: **﴿قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَانَ أَيًّا مَا تَدْعُوا فَلَهُ الأَسْمَاءُ الْحُسْنَى...﴾** فكتب "بسم الله الرحمن" ثم نزلت في سورة النمل **﴿إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَانِ الرَّحِيمِ﴾**، فجعل ذلك في صدر الكتب إلى الساعة»[2].

(1) الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج، دار القلم، المغرب، ط1، 1993، ص 58.

(2) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، تص وتع: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ص 31-32.

يكتسي هذا النص قيمته من كونه يؤرخ لتطور بنية الأسطر الأولى للكتب عند العرب من الجاهلية إلى صدر الإسلام، ويكشف من ثم أن البسملة – وخلافا لما يعتقد – لم توظف في الكتب العربية إلا بعد مجيء الإسلام، وإنما قبل ذلك بكثير. وقد تطورت بنيتها الأسلوبية وتحولت اقتداء بتوجيهات الله تعالى، ففي الجاهلية وحتى بعد مرور زمن ليس يسيرا على نزول الوحي «كان رسول الله ﷺ يكتب عنه كما تكتب قريش باسمك اللهم»[1]، ويشير الأصبهاني إلى أن «أمية بن أبي الصلت هو الذي علم أهل مكة ذلك فجعلوها في أول كتبهم»[2].

وغالبا ما كانت تأتي الحمدلة بعد البسملة في رسائلهم وخطبهم وكتبهم، فكانوا «يستفتحون بحمد الله سبحانه في الخطب (...) وفي كل أمر له بال، حتى إنهم سموا الخطبة التي لا يحمد الله فيها سبحانه بتراء وقطعاء»[3]، وقد كان الخطباء والمؤلفون يسيرون في ذلك على هدي الإسلام؛ فأول الآي في فاتحة كتاب الله تعالى هي الحمدلة، وبها يستهل المسلم توجهه إلى ربه، ويرددها سبع عشرة مرة في الفرائض، وفي الحديث الشريف: «إن النبي ﷺ قال: "كل أمر ذي بال لايبتدأ فيه بالحمد لله فهو أبتر"»[4]، فكأن العرب لما يستفتحون كتبهم بالبسملة والحمدلة يريدون بذلك أن تحاكي القرآن الكريم.

وبعد الحمدلة تأتي التصلية، إلا أنها لم تصبح عنصرا رئيسا ضمن مكونات التصدير إلا في زمن متأخر من انتشار الكتابة وانتظامها، وهذا ما يقرره الكلاعي حيث يقول: «ونظرت – أعزك الله – في الصلاة على النبي ﷺ في الكتب والرسائل، فوجدت الناس أيضاً يختلفون في ذلك فكان من قبلنا من أهل الزمان الأول كثيرا ما يغفلون ذلك. وأما في عصرنا هذا، فلا ينفك كتاب – والحمد

---

(1) ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 55.

(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، 123/3، نقلاً عن د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص 73.

(3) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 59.

(4) نفسه، ص 166–167.

لله – عن الصلاة على النبـــي ﷺ. ثم رأيتهم يختلفون في كيفية ذلك»[1].

و لم تكن التصلية تحتل موقع الصدارة في المكاتبات، وإنما كانـــت تـــأتي في أعجازها، وقد تغير موقعها استجابة لأمر الرسول ﷺ في قوله: «لا تجعلـــوني في أعجاز كتبكم كقدح الراكب»[2].

وعلاوة على البسملة والحمدلة والتصلية كانت النصوص تـــدبج بعناصـــر أخرى كالتشهد والدعاء وغير ذلك، كما كان يُكتفى بها وحدها، فتعقبها عبارة: "أما بعد"، التي كانت تفصل بين الدعاء واستهلال الخطاب، وتهيء المتلقي نفســـيا وفكريا للانتقال إلى لحظة ذهنية مغايرة في عملية تلقي الخطاب، يقول الكلاعـــي بهذا الصدد: «ونظرت – أعزك الله – في صدور الرسائل واســـتفتاحها فوجـــدتها أيضا تختلف. فكانوا في الزمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم: أما بعد. وهـــو فصل الخطاب الذي ذكره الله سبحانه في كتابه العزيز»[3].

ولئن كانت جملة البعدية تدل على انتهاء الكاتب من تدبيج مصنفه، وانتقاله إلى إنتاج خطاب واصف لمضمونه، فإنها لم تكن مجرد دعاء استخارة يتوجـــه بـــه الكاتب إلى الله تعالى لكي يلهمه التوفيق والسداد فيما قدم على تأليفه، بل كانت تسهم بحكم موقعها الاستهلالي ومضمونها الديني في برمجة فعل القراءة لدى المتلقي وتوجيه انتباهه وفكره نحو المجال المعرفي لمتن الكتاب وخصوصيته الدلالية، ولذلك فبتصفح العديد من المؤلفات العربية القديمة يلاحظ أن أصحابها عمدوا إلى توظيف أدعية مستمدة من موضوعات مؤلفاتهم ومنسجمة مـــع مضـــامينها؛ إذ تتنـــوع استهلالات الكتب وتختلف بحسب حقولها العلمية، فإذا كان الكِتابُ في البلاغـــة استهله صاحبه بالثناء على البيان والتعوذ من العِـــيِّ والحَصَـــر[4]، وإذا كـــان في الإعجاز استفتحه بحمد الله على إتمامه إحسانه بإقامته البرهان بكتابه ليكون هاديا وسراجا منيرا[5]، وإذا كان في النقد صدره بالحديث عن التمييز بين جيد الشـــعر

(1) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 56.
(2) نفسه، ص 59.
(3) نفسه، ص 58.
(4) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، تح وشر: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط4، 3/1.
(5) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، ص 3.

من رديئه وقيمة تحديد ضوابطه وآلياته والأمثلة على ذلك كثيرة...[1].

وقد تابع عباس أرحيلة بتفصيل في الفصل الثالث من كتابه صدور المقدمات في المؤلفات العربية، فأبرز أن هاجس الإبداع ظل متحكما في بنياقا ومحددا لاختلافات أساليبها ومضامينها، وأن تجلياته لم تقتصر على الجانب الشكلي للاستهلالات فحسب، بل شملت جانبها المضموني أيضاً[2].

وبغض النظر عن ذلك لكونه لا يدخل ضمن مجال اهتمام هذه الدراسة، يلاحظ أن بعضا من العلماء العرب الذين اهتموا بصدور الكتب وحددوا عناصرها لم يذكروا البسملة والتصلية وغيرهما من المكونات السابقة الذكر ضمنها، وأن مصطلحات الصدر أو الاستفتاح أو الخطبة أو المقدمة كانت توظف عندهم لتعيين الخطاب الذي يسبق متن الكتاب ويتقدمه، ويتضمن العناصر التي تعرف بصاحبه، وتبين طبيعة موضوعه، وتحدد مجاله المعرفي، وتكشف دواعي المؤلف الذاتية والموضوعية التي حذت به إلى تصنيفه، وتحيل إلى المنطلقات النظرية الموجهة لتصوراته وأحكامه، والضوابط المنهجية المتحكمة في طرق عرضها وتحليلها والدفاع عنها.

وقد تواضعت الدراسات المهتمة بالموضوع على تسميتها: "الرؤوس الثمانية"، ومن أبرز موظفي هذا المصطلح تقي الدين المقريزي (ت 845هـ)، في قوله: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[3]، وقد أكد أيضا قيمتها محمد علي التهانوي (ت 1158هـ) في قوله: «الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية. أحدها الغرض (...) وثانيها المنفعة (...) وثالثها السمة

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ص 61.

(2) أنظر عباس أرحيلة: مقدمة الكتاب، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2003.

(3) تقي الدين أبو العباس المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 1987، 3/1.

(...) ورابعها المؤلف (...) وخامسها أنه من أي علم هو (...) وسادسها أنه من أية مرتبة هو(...) وسابعها القسمة (...) وثامنها الأنحاء التعليمية(...)»[1].

ففاتحة الكتاب حسب المقريزي أو صدره بعبارة التهانوي غير مقصوده، لأن كل واحد منهما له موقعه الخاص به في فضاء النص كما يوحي بذلك الظرف في قولهما: "قبل افتتاح كل كتاب" و"قبل الشروع في المقصود"، وهو ظرف يشمل الزمان والمكان في الآن معا (زمن الكتابة وموقع المكتوب بالنسبة إلى البنية الكلية للخطاب). ويتجلى الاختلاف بين الاستفتاح أو الصدر والمقصود في كون الأول لا يعدو أن يكون وسيلة لرسم صورة عامة ومركزة عن موضوع المتن، إلا أنها وسيلة ضرورية، لأنه لا يمكن تصور نص دون عناصر التصدير، وهذا ما تنم عنه صيغتا الأمر والوجوب "اعلم" و"الواجب" في مستهل النصين السابقين.

وبالرغم من بعض محاولات تأصيل مقولة "الرؤوس الثمانية" وبيان أنها نتاج خالص للتراث الإسلامي الذي يعود إليه الفضل في التنبيه على قيمتها الوظيفية، إلا أن عبارتي "القدماء من المعلمين" و"قدماء الحكماء" الواردتين في النصين السالفين تثيران الكثير من الشكوك حول القضية، وتدفعان إلى التساؤل حول حدود إسهام اليونان في تنبيه العرب على أهمية عناصر الاستهلال أو التصدير، خاصة وأن حركة التأليف عند العرب زامنت انطلاق حركة أخرى لا تقل أهمية وقيمة عنها ألا وهي حركة الترجمة، التي مكنت العرب من الاطلاع ليس على علوم فلاسفة اليونان فحسب، بل وكذلك على مناهجهم وتقنياتهم في الكتابة والبحث والتصنيف.

ولعل ما يسمح بالقول إن العرب تأثروا باليونان في هذا المجال، وخاصة في استثمار مصطلح "الرؤوس الثمانية" ما أورده الجاحظ (ت 255هـ) منسوبا إلى الفيلسوف ديموقريطس وفيه حديث واضح عنها، وذلك في قوله: «وأما ديمقراط فإنه قال: ينبغي أن يعرف أنه لابد من أن يكون لكل كتاب علم وضعه أحد الحكماء ثمانية أوجه: منها الهمة، والمنفعة، والنسبة، والصحة، والصنف، والتأليف، والإسناد، والتدبير، فأولها أن تكون لصاحبه همة، وأن يكون فيما وضع منفعة،

(1) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د. ت، 1/10-11.

وأن يكون له نسبة ينسب إليها، وأن يكون صحيحا، وأن يكون على صنف من أصناف الكتب معروفا به، وأن يكون مؤتلفا من أجزاء خمسة، وأن يكون مسندا إلى وجه من وجوه الحكمة، وأن يكون له تدبير موصوف»[1].

وليست الغاية هنا مناقشة قضية الأثر الهيليني في الثقافة العربية الإسلامية، أو إبراز حدود إسهام اليونان في تطوير مناهج التأليف وتقنياته عند العرب، فقد أغناها بحثا العديد من الدارسين[2]، وإنما المقصود متابعة درجات وعي العرب مبكرا بقيمة تصدير المؤلفات بعناصر لا تشكل جزءا من متونها، وبوظائفها الدلالية والتداولية، وإبراز تحولاته وتطوره.

وضمن هذا المسعى ستركز السطور اللاحقة على ثلاثة مكونات رئيسة ضمن عناصر التصدير أو الرؤوس الثمانية، هي: إسم المؤلف، والعنوان، ثم الخطاب الواصف لمقصود الكتاب الذي يقوم على التلخيص والترتيب، ويمكن الاتفاق على وسمه بخطاب التقديم، لأن كلمات الاستفتاح والخطبة والتصدير تقلص توظيفها في الكتب العربية خلال القرون المتأخرة، فهيمن مصطلح "المقدمة" وصار أكثر تداولا، كما أن تلك الرؤوس الثمانية تتطابق مع جانب هام مما يصطلح عليه اليوم في أدبيات اللغات الواصفة "بالعنوان" لدى شارل غريفل، و"العتبات" وفق اصطلاح جيرار جنيت، و"هوامش النص" بلغة هنري ميتران، كما سيتبين بتفصيل في المبحث اللاحق.

2 – إسم المؤلف:

يشتغل إسم المؤلف في التراث العربي بوصفه أحد المحددات الأساس للنص التي تلازمه وتتعالق معه، وتميزه عن "اللانص". ولذلك فالنص هو الخطاب الصادر عن "مؤلف حجة"، أي معترف بقيمته الأدبية وسلطته الرمزية، و«يجوز أن تصدر

---

(1) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط3، 1969، 1/101-102.

(2) انظر د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، د. لطفي اليوسفي الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992.

عنه نصوص»[1]، بينما "اللانص" فهو الذي لا ينسب إلى أي مؤلف. يقول كيليطو موضحا ذلك: «في الثقافة العربية الكلاسيكية، يصير ملفوظ ما نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به. يشمل الأدب الملفوظات التي تعتبر أصيلة وكذا الملفوظات المرتبطة بها؛ بعبارة أخرى يقوم الأدب على فكرة المؤلف الأصل [ولذلك يظل كل خطاب] بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا. وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة، بوجودها ذاتها، تؤكد أن نصا لا يستطيع أن يفرض نفسه دون إسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه»[2].

ولم تكن الحاجة إلى إسناد النصوص إلى أصحابها طارئة عند العرب، كما أنها لم تنتشر مع ظهور الإسلام وبفعل تنامي حركة الإنتاج الأدبي والتأليف العلمي، بل سادت من قبل في الجاهلية وتطورت عبر أزمنتها، فاتخذت وجوها متعددة نتيجة تأثر العرب بعوامل مختلفة، ولعل من أبرز تجلياتها المبكرة الإسناد في رواية الأشعار والأخبار الجاهلية، يقول ناصر الدين الأسد موضحا ذلك: «إن الإسناد في الرواية الأدبية والشعر خاصة شيء قد كان، وأن العلماء الرواة من رجال الطبقة الأولى أخذوا الشعر الجاهلي بالرواية عمن قبلهم، وإن كان تلامذتهم من بعدهم قد أغفلوا النص على الإسناد قبل هذه الطبقة الأولى، وبين أيدينا نصان ناطقان بينا الدلالة: أولهما – أن الأصمعي يورد شعرا هذليا ثم يقول: "سألت ابن أبي طرفة عن هذا فلم يعرفه، ولم يكن عند أبي عمرو فيها إسناد"؛ وثانيهما – أن الأصمعي نفسه يورد قصيدة النابغة:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتَذِ ... عَجْلانَ ذا زادٍ أو غيرِ مُزَوَّدِ

ثم يقول: "ليس عندي فيها إسناد، وهي له حقا". فقد كان إذن عند أبي عمرو بن العلاء وعند الأصمعي أسانيد للشعر الجاهلي الذي روياه، ولكنهما لم يلتزما ذكرها دائما، واكتفيا بالنص على عدم وجودها حين لم يكن عندهما إسناد»[3].

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص 15.
(2) عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دارتوبقال، الدارالبيضاء، ط1، 1993، ص 60.
(3) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص 275.

ولئن كانت ظاهرة الإسناد قد تطورت وشملت حقولا معرفية أخرى كاللغة والحديث والتفسير وغيرها من العلوم العربية الأصيلة، فإن تنبيه العرب على ضرورة إلحاق الخطاب بصاحبه وسلسلة رواته، ينم عن وعي عميق بوجوب "إعطائه هوية" من خلال الكشف عن مصدره وباثه، وذلك لتخليصه من شوائب التحريف والوضع والانتحال التي تلحق كل نص مجهول المصدر، يقول ابن الأنباري في هذا السياق: «المجهول الذي لم يعرف ناقله نحو أن يقول أبو بكر بن الأنباري: حدثني رجل عن ابن الأعرابي، غير مقبول؛ لأن الجهل بالناقل يوجب الجهل بالعدالة (...)»[1]، وفي علاقة بالموضوع روي «عن ابن عباس أنه قال كل كتاب غير مختوم فهو أقلف (...) وقال إبراهيم بن العباس الصولي: الكتب موات ما لم يوقع فيها توقيع الختم وتختم، فإذا فعل ذلك بها عاشت»[2].

وإذا كانت العرب تحث كل مؤلف – منذ بداية تنامي فعل الكتابة – على أن يوقع كتابه باسمه، ويعلن عن انتسابه إليه في صدره، فذلك «ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه، لاختلاف ذلك باختلاف المصنفين»[3].

وما يشير إليه التهانوي هنا يشي بأن العلاقة بين النص ومؤلفه لم تكن تنحصر قديما في مجرد النسبة، ولكنها كانت تهم الجانب التداولي للكتاب وتتصل به أيضا، إذ إن اسم مصنف الكتاب يعد وسيلة لإقناع المتلقي باقتنائه وقراءته، لكونه يحيل إلى وضعه الاعتباري ومنزلته الأدبية في الفكر والعلوم، ويمنح النص قيمة ووزنا معرفيين، وهذا ما يفسر – إلى حد ما – ظاهرة الوضع والانتحال التي شاعت على نحو لافت خلال القرون الثلاثة الأولى للإسلام؛ حيث إن المؤلف الذي يتخلى عن حقوق ملكية نصه، وينسبه إلى غيره، يروم بذلك أن يضمن له انتشارا أوسع وقيمة أفضل. ولذلك فهو لا ينسبه إلى أي كان، وإنما إلى

---

(1) جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: جاد المولى وآخرين، دار الفكر، بيروت، د. ت، 141/1.

(2) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، **ص** 140-141.

(3) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، 10/1.

"مؤلف حجة" حسب عبارة كيليطو السابقة، وهذا ما تؤكده وقائع كثيرة في تاريخ الثقافة العربية، فقد اشتهر حماد الراوية وخلف الأحمر بوضعهما الشعر، فنحلا قصائد كثيرة لشعراء لم يقولوها أو لم يوجدوا قط، بل إن خلفا الأحمر يقر بنفسه بذلك، إذ يروى عنه أنه قال: «أتيت الكوفة لأكتب عنهم الشعر، فبخلوا علي به، فكنت أعطيهم المنحول وآخذ الصحيح، ثم مرضتُ، فقلت لهم: ويلكم! أنا تائب إلى الله، هذا الشعر لي، فلم يقبلوا مني، فبقي منسوبا إلى العرب لهذا السبب»[1].

وإذا كان من أسباب نشأة النقد عند العرب تنقيح الشعر العربي من الشعر المنحول والتمييز بين الصحيح والموضوع كما يتبين من مقدمة ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) لكتاب: طبقات فحول الشعراء، فقد أقر العلماء الرواة بصعوبة ذلك، لأن واضعي الشعر كانوا متشبعين بعيون الشعر القديم، ممتلكين للأذواق والمهارات التي تمكنهم من النظم على مهيع الشعراء القدامى، فقد سمع ابن الأعرابي (ت 231هـ) «المفضل الضبي يقول: قد سُلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً. فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطئ في رواية أو يلحن؟ قال: ليته كان كذلك! فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب. ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟»[2].

ولم يقتصر هذا الأمر على الشعر القديم، بل مس بعض الكتب الهامة فقد قال بعضهم: «ليس كتاب العين للخليل، وإنما هو لليث بن نصر بن يسار الخراساني. وقال الأزهري: كان الليث رجلا صالحا عمل كتاب العين ونسبه إلى الخليل لينفق كتابه باسمه، ويرغب فيه من حوله»[3].

---

(1) السيوطي: المزهر، 177/1.

(2) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، 265/10.

(3) السيوطي: المزهر، 77/1.

ولعل وعي العرب قديما بقيمة إسناد النص إلى صاحبه وتنبيههم على ذلك هو ما جعل الجاحظ يعيب على الهند إغفالهم نسبة الكتب إلى مؤلفيها، إذ لاحظ أن «لهم معان مدونة، وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف»[1]، وقد عبر عن ذلك باستغراب كبير في سياق المقارنة بين ثقافة العرب وثقافات الأمم الأخرى، وبأسلوب يفاخر به الشعوبية.

وعلاوة على ذلك، يعد اسم المؤلف علامة دالة على طبيعة الحقل العلمي للكتاب، ومختصرة لخلفيته المعرفية وتصوراته الفكرية، لأن من يسمع مناديا ينادي في أحد الأسواق العربية القديمة بأن "كتاب سيبويه" معروض للبيع، ترتسم في فكره صورة ذهنية عن المجال المعرفي الذي يتصل به، وتختلف هذه الصورة عن تلك التي يتمثلها إذا سمع المنادي نفسه يخبر بأنه يعرض للبيع "كتاب الطبري" أو "كتاب ابن طباطبا" أو "كتاب الكندي".

فكلمة كتاب قد لا تكشف أي سر من أسرار المتن، لكن اسم المؤلف يدل مباشرة على المجال الذي اشتهر به صاحبه؛ حيث يفهم أن الأول كتاب في اللغة والنحو، وأن الثاني كتاب في التفسير، وأن الثالث كتاب في نقد الشعر، وأن الرابع كتاب في الفلسفة.

صحيح أن العلاقة بين الكاتب والكتاب لم تكن مترابطة على نحو وثيق إلى حد تدل فيه مباشرة على مجال معرفي محدد ومضبوط، لأنه يمكن أن نجد عالما متخصصا في مجالات عدة إلى درجة يصعب معها تبين المجال المعرفي للكتاب المقرون باسمه، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى السيوطي، إلا أن هذا الأمر لا يمس بشيء الوظيفة التداولية لاسم المؤلف وقيمته الرمزية، بل إن من شأنه أن يثير انتباه المتلقي المهتم، ويولد في نفسه رغبة قوية في معرفة عنوان الكتاب موضوع المناداة، ثم في اقتنائه إن كان يطمئن إلى صاحبه وعلمه.

وإذا كان التنبيه على ضرورة إلحاق النص بصاحبه يشتغل في إطار الحرص على إعطاء الكتاب هوية وشخصية[2]، فإنه يكشف عن الطبيعة "المقدسة" لمصدر

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، 27/3.

(2) G. Genette: Seuils, p. 40.

النص، الذي لا يمكن الاستغناء عنه تحت أية ذريعة من الذرائع، كأن تحل مثلا اللغة محله، كما يبرز أيضا أن النص العربي القديم لم يكن يقرأ في حاضره فحسب، وإنما كان يستدعي ماضيه كذلك، وهذا ما يجعل قيمته وأهميته لا تتحددان بالنظر إلى مقصوده واتجاهه، أو بحسب مصدره وباعثه، ولكن على أساسهما معا.

ولا يخفى أن الأدب العربي القديم يختلف عن الأدب الحديث في هذه النقطة، لأن التصورات النقدية الحديثة تفرغ "إسم المؤلف" من كل دلالته الرمزية والوظيفية، ولا تمنحه أي شكل من أشكال الوجود «من شأنه أن يتقدم كتابته أو يلحقها»[1]، بل إن الأمر يصل إلى حد الإعلان عن "موت المؤلف"، لكون هذه هي الطريقة العلمية التي تبقي معنى النص مفتوحا باستمرار على العديد من طرائق القراءة والتأويل، فيصبح البحث عن أسراره الدقيقة ودلالته الوحيدة والنهائية أمرا غير ذي جدوى[2].

وثمة عوامل كثيرة ومتداخلة تحكمت في ترابط العلاقة بين النص ومؤلفه لدى العرب قديما: يتعلق الأول بالتعصب للقدماء بغاية الدفاع عن أصالة الأدب العربي والحفاظ على صفاء اللغة، فكان يعتبر المؤلف القديم هو المبتدأ والخبر في الإنتاج الأدبي، لأن أجمل ما قيل وأشعره صدر عن لسانه، ولذلك كان أبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ) لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين، وكان يقول: «لقد كثَّر هذا المُحْدَث وحَسَّنَ حتى لقد هممت أن آمر فتياننا بروايته، يعني شعر جرير والفرزدق وأشباههما»[3]. ولعل من أبرز الأمثلة التي تدل على درجة التعصب للقديم «أن اسحق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي:

هلْ إلى نظرَةٍ إلَيْكِ سَبيلُ ... فيُرْوَى الصَّدَى ويُشْفَى العليلُ؟
إنَّ ما قلَّ مِنْكِ يَكْثُرُ عندي ... وكثيرٌ ممن تُحِبُّ القليلُ؟

(1) رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دارتوبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط1، 1986، ص 84.

(2) نفسه، ص 86.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، 321/1.

فقال [الأصمعي]: لمن تنشدني؟ فقال: لبعض الأعراب، فقال: هذا هو الديباج الخسرواني، قال: إنهما لليلتهما، فقال: لا جَرَمَ، والله إن الصنعة والتكلف بَيِّنٌ عليهما»[1].

وإذا كان هذا الموقف غالى كثيرا في انحيازه إلى شعر المتقدمين، فجعل بعض العلماء الرواة يرفضون الاحتجاج لشاعر عاصرهم أو رأوه بأم أعينهم، فقد بلور لدى آخرين وعيا "حداثيا" مبكرا بضرورة التمييز بين ماضي الكتابة وحاضرها، وبلزوم الحلول في عمق التجربة الأدبية والاندماج في سياقها الجمالي وعمقها التخييلي، بدل الحكم عليها بمعايير غير نصية تناقض منطقه الشعري ولا تدرك خصائصه الفنية والأدبية، ومن التجليات الأولى لهذا الوعي قول أبي عبيدة (ت 208هـ) محتجا على ابن مناذر: «اتق الله، واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذاك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين، ودع العصبية»[2].

وتطور هذا الوعي ووصل إلى درجة عليا من النضج النظري والمنهجي مع حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي دعا إلى تخليص الحكم على النص الشعري من شرط التعرف على اسم صاحبه وزمن قوله، لأن القيمة الفنية للقصيدة تنتج عن خصائصها الجمالية ومميزاتها التخييلية فحسب، وهو ما عبر عنه بقوله: «لا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه ووجود نقائضها أو أكثرها. فبهذا النحو يصح الاعتبار»[3].

---

(1) الآمدي: الموازنة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ص 24. وقد تكرر ما يشبه هذه الحكاية مع ابن الأعرابي (ت 231هـ)، إذ قرأ عليه ذات يوم أحد تلامذته أرجوزة أبي تمام (ت 231هـ) التي يقول في مطلعها:

وعاذل عذلته في عذله ... فظن أني جاهل من جهله

«وهو لا يعلم قائلها، فاستحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها، قال: خرقوه». الآمدي: الموازنة، 23/1.

(2) أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، 108/18، نقلاً عن عبد العزيز جسوس: نقد الشعر في الطور الشفوي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط2، 2008، ص 164-165.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3، 1986، ص 265.

ويعود العامل الثاني الذي يفسر سبب العناية القصوى بـالمؤلف إلى طبيعة الثقافة العربية القديمة التي لم تكن تنظر إلى الشعر بوصفه جنسا من بين أجناس أدبية أخرى، وإنما كانت تعده النموذج الجمالي والفني الوحيد والأوحد في فضاء الإنتاج الأدبي، انسجاما مع قولهم إن الشعر ديوان العرب، وهذا ما يفسر «التخلي عن "ركاكة" الانحطاط، وتفاهة النثر في "ألف ليلة وليلة" واللجوء إلى الشعر»[1]، كما يفسر أيضا لماذا نظر إلى عدة أشكال تعبيرية، مثل الحكاية الشعبية، التي يغيب فيها المؤلف و«يتخلى طوعا عن سلطة النص، ويترك العلاقات تنظم نفسها وتنفرط وتتشكل في وحدة لا اسم لها سوى التداعي»[2]، على أنها نتاجات لا ترقى إلى مستوى الاعتراف لها بالنصية.

وقد تعرض الارتباط الوثيق والمقدس بين النص ومؤلفه أحيانا إلى المس والخرق، فوصلتنا بعض النصوص مجردة عن أسماء مؤلفيها، ومن بين النماذج الدالة على ذلك الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة لأرسطو (ت 322 ق.م)، فكان من عواقب ذلك أن انحسر أفقها التداولي كما يستشف من تعليق ابن سمح في آخر المخطوط، إذ قال: «هذا الكتاب لم يبلغ كثير ممن قرأ صناعة المنطق على درسه، و لم ينظر فيه أيضا شافيا»[3]. وإذا كان سقم معاني هذه الترجمة واضطراب عباراتها قد أديا إلى إهمالها والتقليل من قيمتها، فقد تضاعف ذلك نتيجة جهل الناس بصاحبها.

وليست هذه هي الطريقة الوحيدة التي كان يحتجب فيها اسم المؤلف في الثقافة العربية القديمة، فقد تعمد بعض الكتاب إخفاء هوياتهم عبر إبدال أسمائهم الحقيقية بأخرى مستعارة، ولعل التعبير البارز والوحيد لهذه الطريقة: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا الذين يجهل كل شيء عن هويتهم، ويصعب القطع إن كانوا مجموعة من المؤلفين، أو إن كاتبها لا يعدو أن يكون شخصا واحدا.

---

(1) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص 72.

(2) نفسه، ص 74.

(3) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص 254.

وبغض النظر عن العوامل الاجتماعية والسياسية التي حــذت بمؤلفيهــا إلى إخفاء هويتهم، يلاحظ أن حالة التوقيع باسم مستعار تثير لدى القــارئ المطلــع إحساسا قويا بالتحدي، وتولد في نفسه رغبة حادة في كشف القناع عن صاحب الكتاب، إلا أنها تظل – مع ذلك – أقل وقعا من حالــة وصــول نــص بــدون توقيع.

3 – العنوان:

حظي العنوان في التراث العربــي بعناية خاصة، لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه. وقد مر بسيرورة تاريخية يمكن تلمسها من زوايا متعــددة، وخــلال عصور متباينة؛ إذ يمكن أن نرصد تحولات طالت العنوان نفسه باعتبــاره مكونــا جوهريا ضمن عناصر تصدير الخطاب، وذلك في علاقاته الأساس بالنص والقارئ، وفي علاقته بذاته أيضا، أي أن ندرك العنوان ليس في علاقتــه بــالنص والقــارئ فحسب، وإنما في ارتباط بنيته ومحدداته الذاتية بشروط السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه.

ويشير العنوان في الأدب العربــي القديم إلى دلالتين رئيستين: دلالة قصــدية تحدد مضمون الكتاب وتلخص فكرته العامة؛ ودلالة إرســالية تســمي المرســل والمرسل إليه. وإلى هذا التصنيف ذهب ابن عبد الغفور الكلاعي في تفسيره لسبب تسمية العنوان بهذا المصطلح، ففي رأيه: «يحتمل أن يسمى عنوان الكتاب عنوانــا لوجهين: أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب (...) والوجه الآخر: أنه سمي عنوانا لأنه يدل على الكتاب ممن هو وإلى من هو»[1].

وقد تابع بنية العنوان، فلاحظ أنها قد اعترتها تحولات وتطورات متعــددة في أزمنة ثقافية مختلفة، فكان العرب في البداية «لا يزيدون على قولهم: من فلان، وفي الكتاب العزيز ﴿**إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ...**﴾ [النمل: 30]، ثم زادت من بعد ذلك: مــن

(1) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 52.

فلان إلى فلان، وبهذا كان يكتب عن نبينا الأمي ﷺ ويكتب إليه، ثم تفننوا بعد وتعمقوا»[1]. كما أنهم كانوا يكتبون في العنوان بسم الله الرحمن الرحيم[2]، أو يجعلونه شعرا يستفتحون به كتبهم قبل أن يشرعوا عرض مقصدهم، فقد عنون أبو نواس (ت 198هـ) أحد كتبه ببيتين شعريين قال فيهما[3]:

هذا كتابٌ بدَمْعِ عيني أملاهُ قلبي على لساني
إلى حبيب كنيت عنه أجل ذكر اسمه لساني

وفي الشعر الجاهلي كتب لقيط بن يعمر الأيادي (ت 380م) قبل القصيدة التي أرسلها إلى قومه ينذرهم غزو كسرى إياهم «مقدمة شعرية من أربعة أبيات جعلها كالعنوان، وهي:

سلامٌ في الصحيفة من لقيطٍ إلى من بالجزيرة من إيادِ
بأن الليثَ كسرى قد أتاكم فلا يَشْغَلْكم سوقُ النقاد
أتاكم منهم ستون ألفا يُزَجون الكتائب كالجراد
على حنقٍ أتينكم، فهذا أوان هلاككم كهلاكِ عاد

أما القصيدة نفسها بعد هذه المقدمة الشعرية فهي العينية المشهورة (...)»[4].

ومن الواضح أن العنوان، بتحديده للمخاطبين وتسميته لهم، كان يؤدي أحد أهم وظائفه ألا وهي اختيار قرائه، وتعيين أولئك الذين يقصدهم بخطابه ويروم الوصول إليهم. إلا أن هذه الوظيفة لم تكن تنفصل عند العرب قديما عن وظيفة تسمية معنى النص وإعلان قصد مؤلفه وغرض موضوعه. ولعل في الدلالة اللغوية لكلمة عنوان وتنويعاتها الاشتقاقية ما يشير إلى ذلك، حيث إن العنوان لغة هو «الأثر الذي يعرف به الشيء»[5]. هو مشتق من قول العرب «ما عنوان بعيرك؟

(1) الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 52-53.
(2) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 143.
(3) المصدر السابق، ص 53.
(4) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص 132-133.
(5) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 144.

أي ما أثره الذي يعرف به»[1]. ويقال عنوان الكتاب وعلوانه وعنيانه؛ و«العلوان باللام مشتق من العلانية، والعنوان بالنون مشتق من عن الشيء يعن إذا عرض»[2].

جاء في قاموس الزبيدي (ت 1205هـ): «(...) سمي به لأنه يعن لـه، أي الكتاب، من ناحيته، أي يعرض، وأصله عنان، كرمان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا؛ ومن قال علوان الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف وأظهر من النون.

ويقال للرجل الذي يُعَرض ولا يُصَرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته؛ قال الشاعر:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا

قال ابن بري: ومن العنوان بمعنى الأثر قول سوار المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحتُ بها جعلتُها للتي أخفيتُ عنوانا»[3]

وبالرغم من اختلاف اشتقاقات الكلمة وتفاوت دلالاتها، تظل وظيفة العنوان واضحة ودقيقة، لكون بنيته اللغوية تختزل مقول النص، وتكشف طبيعة موضوعه، وتعين حقله المعرفي. وتبقى بذلك محكومة بشرطي الاختصار والاقتضاب؛ إذ لا يصح لبنية العنوان أن تفرط في الطول، لأن العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالة على النص، وكلما كانت العلامة أكثر إيجازا واختصارا للمعنى كان أفيد وأجمل. وقد لامس التهانوي خصائص الاختصار والاختزال التي تطبع بنية العنوان وتحكم وظيفته، فأكد قيمتها وأهميتها، وذلك حين أشار إلى أن العنوان يتصدر الكتاب «ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض»[4].

وإذا كان العنوان – على مر العصور وباختلاف الأجناس الأدبية – يعين مجموع النص دون أن يقتصر على جزء واحد منه، ويعلن في الوقت نفسه عن

(1) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 146.
(2) نفسه، ص 147.
(3) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر، بيروت، 1994، 18/389-390.
(4) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ص 1/11.

طبيعة النص الذي يليه، فقد اتخذ في ذلك مسالك متنوعة توزعت بين الوصف الحماسي للموضوع، أو العرض الموهم بحياد صاحبه، أو الحجب والتستر المثير لفضول معرفة ما سيأتي، أو الكشف غير الآبه له.

وما دام العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فإنه يقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف، ويحيل بسرعة إلى خارج النص. وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل؛ حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان.

وقد عرفت عناوين النصوص الأدبية القديمة مياسيم دقيقة واختلافات منهجية طبعت تراكيبها وشكلت بداخلها بنية دلالية عميقة استقت خيطها الناظم من واقعها الثقافي والاجتماعي، فكانت النصوص العربية الأولى -خاصة أشعار الجاهليين والإسلاميين- تتخذ من مطالعها، وهي مكون من مكوناتها النصية، عناوين تعرف بها، فنقول قصيدة "لخولة أطلال" لطرفة بن العبد (ت 564م) أو "بانت سعاد" لعكب بن زهير (ت 26هـ). ويبدو أن ذلك قد انعكس على البنية التركيبية لعناوين المؤلفات الأولى، التي اتخذت من أسماء مؤلفيها عناوين لها، كما هو الشأن بالنسبة إلى المختارات الشعرية التي صنعها المفضل الضبي (ت 168هـ) والأصمعي (ت 216هـ)، والتي اشتهرت باسم المفضليات والأصمعيات، وهو الأمر نفسه الذي يلاحظ على عناوين مصنفات أخرى تنتمي إلى حقول معرفية أخرى مثل: صحيح البخاري وصحيح مسلم.

وعلاوة على ذلك، اتخذت العنونة في البدايات الأولى لحركة التأليف عند العرب سبيلا أخرى، إذ أطلقت على بعض الصحف أسماء ذات قيمة أخلاقية تنسجم مع متونها التي تنطوي على نصوص مقدسة، ذلك أن عبد الله بن عمرو سمى «صحيفته التي كتب عليها الأحاديث: الصادقة»[1]، كما أن هماما بن منبه «جالس أبا هريرة، وسمع منه أحاديث، وكتبها في مجموعة سماها: الصحيفة الصحيحة»[2].

---

(1) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص 144.

(2) نفسه، ص 146.

ومع تطور أساليب الكتابة ونضج أدبياقا في الثقافة العربية – بفعل التحـــولات التي نتجت عن شيوع عملية التدوين وتنامي حركة التأليف – أصبح الاهتمام بالعنوان ينصب أكثر على المجال المعرفي للكتاب، فصار المؤلف يعلن من خلاله عن موضوعه.

ولذلك، فباستقراء عناوين الكتب العربية القديمة يلاحظ أن الإسناد الـــذي كان جزءا من العنونة سيتراجع لصالح بنيات تركيبية جديدة تقوم علـــى تحديـــد موضوع الكتاب والكشف عن مجاله المعرفي. ويبدو أن هذا التحول قـــد بـــدأ في الهيمنة–بفعل تحولات ثقافية وفكرية متعددة– منـــذ القـــرن الثالـــث للـــهجرة، فأصبحت العناوين منذئذ تتخذ تمظهرات متعددة، فتتألف من كلمة أو كلمتين أو ثلاث قبل أن تتطور بشكل مغاير لاحقا فيدخلها التصنع، وتغـــرق في توظيـــف المحسنات البديعية من جناس وسجع وغيرهما...

4- المقدمة:

تعتبر المقدمة من أبرز ما اهتمت به الكتب الأدبية القديمـــة الـــتي انشـــغلت بتحديد عناصر "التصدير" ودراستها، وذلك لأنها تعتبر المدخل الرئيس والطبيعـــي إلى أغوار النص، فضلا عن كونها تمثل كلا جامعا لعناصـــر وجزئيـــات عديـــدة كالاستفتاح واسم المؤلف والعنوان وغير ذلك. بيد أن القيمة الأساس للمقدمة في أدبيات "التصدير" في التراث العربـــي لا تنحصر في هذين الاعتبارين، بل تهـــم – بالدرجة الأولى – المجال الدلالي للنص، ومستويي إنتاجه وتلقيه.

ذلك أن المقدمة – وبحكم موقعها في الغالب وليس بالضرورة عقب العنـــوان مباشرة – كانت تنتج خطابا واصفا لمتن الكتاب تبين فيه طبيعة موضوعه، وتحدد مجاله المعرفي، وتكشف دواعي الكاتب الذاتية والموضوعية لتأليفه، وتشير أحيانا إلى المنطلقات النظرية الموجهة لتصوراته وأحكامه، وإلى الضوابط المنهجية التي تتحكم في طرق عرضها وتحليلها والدفاع عنها، كما كانت تتضمن خطاطة مختصرة لأبرز مواد الكتاب وأهم أبوابه وفصوله، وذلك بهدف وضع القارئ المفترض للـــنص أو المستهدف به في المدار المعرفي للمتن، وإلى تهييئه نفسيا وذهنيا لكي يجيـــد فهمـــه ويحسن تلقيه.

وثمة نصوص كثيرة حددت المكونات الموضوعية للمقدمة، وعينت وظائفها في التراث العربي من أبرزها ما قدمه التهانوي في كشافه، حيث قال: «الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية، أحدها: الغرض من تدوين العلم أو تحصيله (...) وثانيها: المنفعة (...) وهي الفائدة المعتد بها ليتحمل المشقة في تحصيله ولا يعرض له فتور في طلبه. وثالثها: السمة وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض(...) ورابعها: المؤلف وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه لاختلاف ذلك باختلاف المصنفين. وخامسها: أنه من أي علم هو؛ أي من اليقينيات أو الظنيات، من النظريات أو العمليات، من الشرعيات أو غيرها ليطلب المتعلم ما يليق به من المسائل المطلوبة له. وسادسها: أنه أية مرتبة هو، أي بيان مرتبته فيما بين العلوم إما باعتبار عموم موضوعه أو خصوصه أو باعتبار توقفه على علم آخر أو عدم توقفه عليه أو باعتبار الأهمية أو الشرف ليقدم تحصيله على ما يجب أو يستحسن تقديمه عليه، ويؤخر تحصيله عما يجب أو يستحسن تأخيره عنه. وسابعها: القسمة، وهي بيان أجزاء العلوم وأبوابه ليطلب المتعلم في كل باب منها ما يتعلق به ولا يضيع وقته في تحصيل مطالب لا تتعلق به كما يقال: كتابنا هذا مرتب على مقدمة وبابين وخاتمة. وهذا الثاني كثير شائع لا يخلو عنه كتاب. وثامنها: الأنحاء التعليمية، وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم. أحدها التقسيم وهو التكثير من فوق إلى أسفل؛ وثانيها التحليل، وهو عكسه، أي التكثير من أسفل إلى فوق؛ أي من أخص إلى ما هو أعم (...)»[1].

لا يكتسي هذا النص قيمته وأهميته من كونه تابع مكونات الخطاب المقدماتي في الرسائل والكتب ففصل عناصرها وحدد بدقة وظائفها فحسب، ولا من كونه استخلص كل التصورات السابقة فأعاد صياغتها وتركيبها فقط، بل لأنه يلتقي أيضا إلى حد بعيد مع بعض خلاصات الباحثين المحدثين المهتمين بـ "عتبات النص" وخاصة ما انتهى إليه هنري ميتران وجيرار جنيت حول مكونات الخطاب

(1) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، 1/10-11.

المقدماتي ووظائفها، كما سيتضح بتفصيل في القسم الثاني من هذا العمل[1].

ويفيد تأمل النص السالف للتهانوي في استنتاج أنه وعى كثيرا من مكونات الخطاب المقدماتي ووظائفها التي سطرها الدرس الأدبي الحديث، فسعى إلى التنبيه عليها وتأكيد أهميتها، لكونها تسهم في ضمان قراءة جيدة لمتن الكتاب، عبر تنظيم القراءة وترتيبها، ومن خلال البوح بمقصدية المؤلف من تصنيف كتابه، ومن ثمة فقد أورد هذه العناصر متسلسلة ومرتبة ترتيبا منطقيا، بحيث يؤدي السابق منها إلى اللاحق، كما يحيل المتأخر منها إلى المتقدم. وهي في هذا وذاك تظل محكومة بتمثل الكاتب لمتلقي معين قد يكون واقعيا ومحددا أو مفترضا ومتخيلا، وتسعى إلى حثه بشتى الطرق على اقتناء الكتاب.

ذلك أن استهلال الكتاب بخطاب واصف يذكر الغرض أو الدوافع الذاتية والموضوعية من تأليفه، لا يروم تقديم مبرر للتأليف فيه فحسب، بل ينشد إقناع القارئ بأهميته عبر الكشف عن قيمة موضوعه والفائدة المتحصلة من الاطلاع عليه. وقد لاحظ عباس أرحيلة أن الكتاب العرب عنوا كثيرا بالحديث عن أهمية موضوع الكتاب، لكونها مما يبرز الإضافات النوعية التي يقدمها، ويدل على درجات الجدة والإبداعية، إلا أن عباراتهم بهذا الخصوص تفاوتت بين الاختصار والإفاضة في بيان ضرورته في حياة الناس، والكشف عن فاعليته «بأشكال من الاستدلال من النقل والعقل، وهو ما يعرف "بمدح الفن". ويرتب هذا الحديث عادة بأسباب العناية بذلك الموضوع. والمقصود في كل ذلك ما ينفع الناس،

---

(1) ليست الغاية هنا الادعاء أن المفكرين والنقاد العرب القدامى سبقوا بمئات السنين النقاد والدارسين المحدثين إلى بلورة العديد من التصورات والمناهج في دراسة النص وبنائه، ومن ثمة القول ألا حاجة لنا اليوم إلى كثير من الفلسفات والعلوم الغربية الحديثة، ما دام التراث العربي زاخراً بدرر كثيرة تحتاج إلى من يغوص في أعماقه ليستخرجها!! لأن موقفا من هذا القبيل غير علمي وغير تاريخي أيضا، ويتجاهل العديد من الحقائق التي كشفتها الدراسات الحديثة، والتي أثبتت أنه بقدر ما يستحيل علينا أن نعيش دون ذاكرة ثقافية وحضارية هي من صميم موروثنا القديم، كذلك لا يمكننا أن نعيش بمنأى عن فكر الآخر ونتاجاته العلمية. ويعد هذا الموضوع مثالا بارزا في هذا الإطار، فقد ظل يشير الذين تناولوه إلى حكماء اليونان، وفي مقدمتهم ديموقرسطس الذي أسهم نصه السالف الذكر في توجيه الانتباه نحو الاهتمام بـ "الرؤوس الثمانية".

ويفيدهم في الحال والمآل، أي ما يفيدهم في دينهم ودنياهم»[1].

ويتصل الحديث عن الغرض من تأليف الكتاب في موضوع معين بذكر المنفعة من قراءته وتحصيل العلم الذي يتضمنه، وهو بمثابة خطاب إقناعي يروم حمل المتلقي على "اقتنائه"، وتحمل "مشقته" لتحصيل "العلة الغائية" التي تترتب عنه[2].

وإذا كان المؤلفون يختلفون في طرق تحديد الأهداف من تصنيف كتبهم والمنافع العلمية والدينية أحيانا المتحصلة عنها، فإنهم يتفقون في أساليب عنونتها وتقنياتها، فيحرصون جميعا على تكثيف عناوين كتبهم واختزالها في كلمات وجمل مكثفة، تسم مواضيعها وتلخص مضامينها؛ إذ مهما طال العنوان وأغرق في التصنع إلا ويكون دائما مختصرا وموجزا مقارنة بالمتن، ويظل محور الخطاب المقدماتي، أن عناصره لا تقوم-في العمق- إلا بتفصيل ما أجمله العنوان.

وليس مصادفة أن نجد عنوان الكتاب مقرونا غالبا باسم المؤلف ومذكورا عقبه، لأنه يرمي بذلك - كما سبق القول - إلى استثمار السلطتين المعرفية والرمزية اللتين يحيل إليهما لإقناع المتلقي بالفائدة والمنفعة المتحصلتين من اقتنائه وقراءته.

أما العناصر الأخرى فتعمل على برمجة عملية القراءة وتنظيمها، حيث تؤطر موضوع الكتاب ضمن المجال العلمي والحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، فتعرض قضاياه، وتفصل أبوابه ومباحثه بطريقة متسلسلة ومختصرة.

وإذا كانت المقدمة تروم بذلك تيسير عملية القراءة، فقد كانت ترمي من خلاله إرشاد القارئ إلى موضع القضية التي يبحث عنه، من غير أن يضطر إلى تصفح الكتاب وقراءته برمته. ويعتبر هذا الأمر من أبرز الوظائف التي أكدها "عتبات النص" في الدرس الأدبي الحديث، وأصبحت تنهض بها الفهارس والملاحق في الكتب الحديثة.

يتبين إذن، من خلال متابعة عناصر تصدير الكتب والرسائل ودراستها أن العرب اهتموا- في وقت مبكر من ثقافتهم-بكثير من مكوناتها، وحددوا

---

(1) عباس أرحيلة: مقدمة الكتاب، ص 102-103.

(2) نفسه، ص 102.

خصائصها البنيوية ووظائفها التداولية، فأكدوا أن المتون لا تتحقق كينونتها النصية دون وجود عناصر "التصدير" أو "الاستفتاح" أو "التقديم"، باعتبارها جملة من المكونات الأساس التي تنتج خطابا حول النص يتقدمه ليصفه إلى القارئ، ويعرفه بموضوعه وبأهميته العلمية والمنهجية، ويرشده إلى الطريقة المناسبة لقراءته والاستفادة منه.

وبالرغم من كون أغلب تلك التصورات لم تكن تستهدف إنتاج آليات منهجية في تحليل النصوص وقراءتها، وظلت محكومة بغايات تعليمية وتوجيهية للكتاب الناشئين، إلا أنها تقاطعت مع العديد من التصورات والأحكام التي انتهت إليها الدراسات الحديثة لعتبات النص.

الفصل الثاني

عتبات النص

في التنظير الغربي

تمهيد

بدأت عناية النقد الغربـــي الحديث تنصب على دراسة عتبات النص وتحليل عناصرها وبنياها مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ ظهرت مجموعة من المقاربات التي اهتمت بدراستها وتتبعها[1]. ولئن كانت جميعها اتفقت على التمييز بين مستويين من الخطاب في أي مؤلف، هما النص وعتباته، فقد أبـــرزت أنهمـــا مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة أيضا، لأن كلا منهما يتميـــز عـــن الآخـــر بوظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص، ونوعيـــة الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها.

---

(1) تابع ج. **جنيت** الدراسات الحديثة المهتمة بالموضوع فحصرها في:

1- M. Hélin: «les livres et leurs titres», Marche romane, sept-déc, 1958.
2- Th. Adornno: «Titre» (1962), in Note sur la literature, Flammarion, 1984.
3- Ch. Moncelet: Essai sur le titre, Bof, 1972.
4- Léo, H. Hocki: «pour une sémiotique du titre» document de travail, urbino, févr, 1973.
5- Ch. grivel: production de l’intérêt romanesque, mouton, 1973, p. 166-181.
6- C. Duchet: «la fille abandonnée et la bête humain, éléments de titrologie romanesque», littérature 12, déc, 1973.
7- J. Molino: «sur les titres de jean Bruce», langages 35, 1974.
8- h. Levin: «the title as a biterary genre», the modern langage revien 72, 1977.
9- E. A. Levenston: «the significance of the title in lyric poe try» the hebrev university studies in literature. Spring, 1978.
10- H. Mittérand: les titres du roman de guy res Cars, in c. Duchet, éd. sociocritique Nathan, 1979.
11- Léo, Hoc: la Marque du titre, Monton, 1982.
12- J. Barth: «the Title of this book» et «the subtitle of this book», in the Friday book, New York, 1984.
13- C. Kantorovviez: Eloquence des titres, thèse, New York university, 1986.
14- G. Genette: Seuils, éd. seuils, Paris, février, 1987.

نقلاً عن:

G. Genette: Seuils, éd. seuils, Paris, février, 1987, p. 54.

ووعيا منها بدور "عتبات النص" وقيمتها في الإسهام في إضفاء معنى عليه وإثارة اهتمام المتلقي وتوجيه قراءته، أولت الدراسات الحديثة المهتمة بالموضوع عنايتها إلى النصوص الموازية، فميزت في تتبعها ودراستها بين قسمين: محيط النص، والنص البعدي.

وبالرغم من اختلاف مكونات هذين القسمين وتباين بنياتهما وتشكلاتهما ومواقعهما وأزمنة إنتاجهما وسياقاتهما، إلا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر التي تسيج النص وتعين حدوده وموقعه، وتشهر سِمَتَهُ وبعض خصائصه، وتبرمج لدى المتلقي نوعية القراءة المناسبة له.

وتتحدد مكونات محيط النص في: إسم المؤلف والعنوان والأيقونة والناشر والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة والفهرس، ويمكن تقسيم هذه العناصر بدورها إلى نوعين: عتبات ثابتة وهي تلك التي تتعالق مع كل نص ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف سواء كان نقديا أم إبداعيا، ويندرج ضمنها إسم المؤلف والعنوان والفهرس، ومكان النشر أو المؤسسة الناشرة وتاريخ النشر؛ وعتبات متغيرة وهي تلك التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر ورؤيتهما، وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة...

أما مكونات النص البعدي فتتحدد في حوارات المؤلف ومذكراته ورسائله وكل الخطابات الشفوية أو المكتوبة التي يتناول فيها أحد أعماله ويعلق عليها. وهذا ما يتبين من الخطاطة الآتية:

محيط النص Péritexte		**النص الفوقي épétexte**
عتبات ثابتة	**عتبات متغيرة**	
إسم المؤلف	- إشارة إجناسية	الحوارات الصحفية
العنوان	- الأيقونة	المذكرات
الفهرس	- الإهداء	الرسائل الخاصة
مؤسسة النشر	- كلمات الشكر	اللقاءات العلمية (تكريم، ندوة دراسية..)
مكان النشر	- المقتبسات	
تاريخ النشر	- المقدمة	
	- كلمة	

بالرغم من الاختلافات البنيوية والشكلية بين هذه العتبات وتفاوت درجات حضورها في المؤلفات وأشكال ارتباطها بمتونها، إلا أنها تشكل مجتمعة حدا فاصلا بين الصمت والكلام، النص والعالم، ولحظة اتصال بين المرسل (المؤلف) ومتلقي النص (القارئ)، وبوصفها بداية فهي تمثل «عتبة ذات اتجاهين، واحد متجه نحو تخييل النص Fiction du texte والآخر نحو واقع العالم»[1]، لأن المتلقي يقف عبرها ومن خلال تمظهراتها بين عالمين متباينين: العالم المادي والعالم/الفضاء النصي، وكل واحد منهما يختلف عن الآخر بكونه يستدعي لحظة نفسية وذهنية مختلفة، فالإنسان لا يمكنه أن يتفاعل مع النص بالوعي نفسه الذي يتفاعل به مع العالم.

ومن ثمة أتت ضرورة "عتبات النص" لكونها تمثل الجسر الذي يسلك عبره المتلقي إلى أغوار النص. وهي بالنظر إلى استهلالها تنتج خطابا حوله، يعرف به ويغري بقراءته، ويقترح الطريقة المناسبة لذلك. ويعتبر إسم المؤلف أول عتبة ضمن هذا المسعى.

1- إسم المؤلف:

خلافا للخطابات النقدية القديمة، لم يحظ اسم المؤلف في الخطاب النقدي المعاصر بقيمة كبيرة ومكانة "قدسية"، فلم يتعامل معه باعتباره محددا جوهريا للنص وقيمته الدلالية، ومكونا جوهريا لا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه غير نظرته إليه وموقفه منه، فدعا – نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب ونضج آلياتها التحليلية كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها – إلى إزاحة ذات الكاتب وإحلال اللغة نفسها مكانه، لكونها هي التي تتكلم، وليس المؤلف الذي لا يعدو إلا مالكا لها[2].

وقد أدت هذه الدعوة إلى القطع مع كثير من التصورات التي ظلت تتوهم أن كل نص إبداعي ينطوي على معنى ثابت ومحدد، وتعتبر أن مهمة الناقد تنحصر في اكتشافه وإبرازه وتفسيره. فأوضحت بدل ذلك أن ليس للكتابة أي ماض، وأن لا

---

(1) أندريا دي لنكو: "من أجل شعرية الاستهلال"، تر: د. عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، المغرب، ع3، ص 56.

(2) رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ص 82.

علاقة حتمية لها بالحياة الشخصية للمؤلف، كما أبرزت أن النص معطى غير مغلق أو مكتمل المعنى، وإنما هو نظام من العلامات والرموز الإيحائية المنفتحة والمتجددة التي توحي بمعاني مختلفة للإنسان الواحد، فلكل نص عدد وافر من المعاني، التي تظل منفتحة وقابلة للتأويلات المتجددة حسب تعدد قرائه واختلاف شروط تلقيه وسياقاتها التاريخية والمعرفية.

ومن ثمة فقد أكدت أن من شروط تعدد معاني النص الأدبي وتنوع تأويلاته التخلص من سلطة المؤلف ووضع حد لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده، فالعلاقة- أي علاقة الأبوة- بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة، إذ يوكل فيما بعد أمر تحديد معناه إلى القراء، ويصبح من حقهم وحدهم تأويله وتفسيره، دون أن يعني ذلك أن المؤلف يفقد حق العودة إلى النص والتعليق عليه بعد كتابته، بل يظل الأمر مكفولا له، ولكن باعتباره مجرد ضيف على النص مثله في ذلك مثل بقية القراء الآخرين، لأن «الأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، وإنما أنا ورقية»[1].

وإذا كان القول بمبدأ الكتابة متعددة المؤلفين، وظهور نصوص مشتركة ساهم في نزع الطابع القدسي عن صورة المؤلف باعتباره ذاتا فردية[2]، فقد لعب المفهوم الجديد للأدب والتحولات التي طالت الكتابة على المستويين الشكلي والموضوعي دورا كبيرا في ذلك، كما ساهمت الصيغ الجديدة لتوقيع المؤلفات وتنامي محاولات التجريب في تحقيق ذلك.

وليس معنى هذا أن إسناد النصوص إلى أصحابها يختلف جوهريا بين الأدبين القديم والحديث، فثمة الكثير من القواسم المشتركة بينهما، تهم الجانبين الشكلي والرمزي، وقبل الوقوف عند نماذج تتعلق بالجانب الأول، نشير إلى أن أبرز ما يمثل الجانب الثاني حالة التوقيع باسم مستعار، وأيضا التأكيد أن الكاتب لا يستحق تلك الصفة بحق إلا بعد أن يؤلف أكثر من نص واحد، ولئن كان العرب قديما

---

(1) صبري حافظ: "التناص وإشارية العمل الأدبي"، عيون المقالات، الدارالبيضاء، ع2، س 1986، ص 85.

(2) نفسه، ص 84.

عبروا عن ذلك بمفهوم "المؤلف الحجة" وقصدوا به المصنف الذي «يجوز أن تصدر عنه نصوص»[1]، فإن هذا التصور يلتقي مع ما ذهب إليه فيليب لوجون Philipe Lejeune في تأكيده أن المؤلف لا يستحق هذه الصفة عن جدارة «إلا بعد إصداره الثاني، حينما يمكن أن يظهر اسمه ليس على رأس كتابه فحسب، بل قائمة مؤلفات "للمؤلف نفسه"»[2].

أما بخصوص مقاربة الخطاب الحديث لـ "اسم المؤلف"، فيلاحظ أنه نظر إليه بوصفه رمزا يتشكل في فضاء النص الواصف Paratexte مشيرا بذلك إلى منتج الكتاب إشارة تامة أو مختصرة، حقيقية أو إيحائية، فردية أو جماعية، وهو بهذا وذاك يشكل نقطة الوصل بينه ومتن النص.

وتأكيدا لهذا وتشديدا عليه، ومع تطور صناعة الكتب، وتقدم تقنيات الطباعة والتسويق، أصبح "اسم المؤلف" يشغل أربع عتبات: صفحة الغلاف الأولى، وصفحة العنوان، وصفحة الغلاف الأخيرة، وحاشية الكتاب. إلا أنه لا يتخذ في توزعه على فضاء صفحة الغلاف الأولى زاوية معينة، حيث يمكن أن يوضع في أمكنة متعددة، من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر:

أعلى اليمين: سباق المسافات الطويلة، عبد الرحمن منيف، ط3، 1987.

أعلى الوسط: لعبة النسيان، محمد برادة، ط1، 1987.

أعلى اليسار: حيطان عالية، إدوار الخراط.

وسط الصفحة: ساعات الكبرياء، إدوار الخراط، ط1، 1990.

أسفل الصفحة: يوميات سراب عفاف، جبرا إبراهيم جبرا، ط1، 1992.

وقد يصل التفنن بالكاتب أو الناشر إلى درجة يشكل فيها اسم المؤلف بطريقة تتناسب بصريا وجماليا مع لوحة الغلاف، فيضعه بطريقة مائلة في وسط يسار صفحة الغلاف الأولى، أو في وسط يمينها...

وإذا كانت تحكم هذا التنوع والتباين في توزيع اسم المؤلف على فضاء صفحة الغلاف الأولى منطلقات تداولية، ويروم تحقيق غايات جمالية كما ستبرز

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 15.

(2) G. Genette: Seuils, p. 57.

السطور اللاحقة، فإنه لا يقتصر على الأعمال الأدبية والنقدية المختلفة، بل يطال العمل الواحد، الذي تتفاوت أمكنة وضع اسم مؤلفه بين طبعة وأخرى.

وقد تتبع ج. جنيت صيغ ورود اسم المؤلف، فوجد أنها تتخذ أربعة أشكال[1]:

أ- أن يوقع المؤلف كتابه باسمه الحقيقي، وهو الشكل الأكثر شيوعا.

ب- أن يوقع كتابه باسم مستعار، مثل: في معرفة النص ليمنى العيد، زمن الشعر لأدونيس.

ج- أن يوقع كتابه بهما معاً: الثابت والمتحول (علي أحمد سعيد - أدونيس).

أن يحتجب اسم المؤلف فلا يذكر، وهي صيغة نادرة جداً، مثل لها ج. جنيت بكتاب: لازاريو Lazarillo الذي يجهل مؤلفه[2].

وليست الغاية من ربط النص باسم معين الإخبار عن مؤلفه فحسب، بل إنها أيضا وسيلة لخدمته بإعطائه هوية أو "شخصية" على حد تعبير ج. جنيت[3]، كما أن اختيار المؤلف لصيغة التوقيع باسمه الحقيقي أو باسم مستعار - أو بهما معا - لا تخلو مما يبررها ويفسرها، وهي وإن كانت في الحالة الثانية - حالة التوقيع باسم مستعار - لا تولد لدى القارئ العادي أي إشكال، لكونه يتلقاه على أنه مثل اسمه، إن لم يتوهم أنه كذلك، فإنها تستثير لدى القارئ المطلع - بسبب إصرار الكاتب على إخفاء هويته الحقيقية - نوعا من التحدي، يدفعه إلى البحث عن السبل الكفيلة بتعريته وإزالة القناع عنه[4].

ولا شك أن تكرار إسم المؤلف في أكثر من عتبة من عتبات النص، كما أن التشديد على ضرورة ربطه بالنص - سواء بصيغته الحقيقية أم المستعارة - لا يمكن أن يكون "أمرا بريئا" لا يحمل في ثناياه أي خلفية إيديولوجية، بل على العكس من ذلك تماما، إذ يشير في المقام الأول إلى ملكية المؤلف الخاصة للنص، وهو مفهوم يرتبط بتصور فلسفي أعمق ظهر مع النزعة الوضعية عامة وفي ميدان الأدب

---

(1) G. Genette: Seuils, p. 40.
(2) Ibid., p. 47.
(3) Ibid., p. 40.
(4) Ibid., p. 49.

خاصة، التي أعلت من قيمة الفرد، ومنحت "الشخص البشري" أهمية قصوى، وكانت خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية ونهايتها، إذ ربطت ذات المؤلف بإنتاجه الأدبي متوهمة أنه صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف[1].

كما أن تكرار إسم المؤلف وتنويع أماكن وضعه في "عتبات النص"، يروم الترويج للكتاب وفتح سبل التداول أمامه، خاصة إذا كان مؤلفه مشهورا[2]. ولعل هذا ما يجعل بعض الكتاب والناشرين يضعون إسم المؤلف بخط مضغوط وأكثر بروزا من العنوان.

2- العنوان:

يشكل العنوان ثاني أهم عتبات النص بعد إسم المؤلف، وقد تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكونا داخليا ذا قيمة دلالية عند الدارس، فهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، كما أنه يمثل جزءا دالا من النص يؤشر على معنى ما[3]، ووسيلة للكشف عن طبيعة النص وللإسهام في فك غموضه[4].

للعنوان إذن – في التنظير الغربي– أكثر من علاقة بالنص، فهو عتبته التي لا يمكن أن نلج إليه إلا عبرها، وهو الجسر الممتد بين الصمت والكلام، المؤسس لنقطة الانطلاق فيه.

وبالنظر إلى تعدد زوايا النظر إلى العنوان ومقاربته صار «موضوعا للساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد باعتباره مقطعا إيديولوجيا un fragment idéologique؛ يقدم مجموعة من الوظائف تتراوح بين الوظيفة المرجعية Référentielle والوظيفة الطلبية (الأمر والنهي) conative والوظيفة الشعرية poétique»[5].

---

(1) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ص 82.

(2) G. Genette: Seuils, op. cit., p. 53.

(3) Charles Grivel: Production de l’intérêt romanesque, op. cit., p. 166.

(4) Ibid., p. 169.

(5) جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/ حداثة محيطه)، ضمن الرواية المغربية أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، دارالثقافة، الدارالبيضاء، ط1، 1996، ص 193.

وباعتبار العنوان «علامة للكتاب»[1]، فإنه يعتبر، خاصة بالنسبة إلى الأعمال الأدبية، وفي مقدمتها النصوص الروائية «رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن اللقاء بين ملفوظ روائي وملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية: إنه يتكلم (يحكي) الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية»[2].

وكما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب العربي القديم، عرف العنوان في الأدب الغربي على مر العصور صيرورة تاريخية يمكن تلمسها من وجهات مختلفة ومتعددة في حقب متباينة، حيث يمكن أن نقف عند تحولات مست العنوان نفسه، باعتباره مكونا في علاقته الأساس بالنص والقارئ على حد سواء، وأيضا في علاقته بذاته، أي أن ندرك العنوان ليس في علاقته بالنص والقارئ فحسب، بل وفي ارتباطه بالشروط الاجتماعية التي أنتجته وأثمرته، وبمعنى آخر أن ندركه، كما يقول جان ريكاردو Jean Ricardau، باعتباره «علامة دالة على النص»[3]، وهو ما سيقودنا حتما إلى اعتبار العنوان ذاته، خطابا قائما لكونه جزءا مندمجا في النص[4]، ومؤسسا لنقطة الانطلاق فيه.

فعلى مر العصور، وتبعا لاختلاف الأجناس الأدبية يعين العنوان مجموع النص دون أن يقتصر على جزء منه[5]، لكن هناك مياسيم واختلافات دقيقة ومنهجية وسمت عناوين المؤلفات القديمة، وشكلت بداخلها بنية دلالية عميقة استقت خيطها من واقعها الثقافي والاجتماعي، فإذا كان العنوان إعلانا عن طبيعة النص[6]، فهو في الوقت ذاته إعلان عن القصد الذي انبثق فيه إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر

---

(1) جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية، ص 194.

(2) Achour Christaine et Rezzoug Simon: Convergences critique introduction à la lecture du litteraire, O.P.U. Alger.
نقلا عن جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية، ص 194.

(3) Jean Ricardau: Nouveau problème du roman, éd. seuil, 1975, p. 145.

(4) Léo Hoèk: La marque de titre, éd. Monton, 1972, p. 2.

(5) Herni Mettérand: le discoure du roman, P.U.F, 1986, p. 90.

(6) Ch. Grivel: production de l’intérêt romanesque, op. cit., p. 168.

معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو يلخص من جهة معنى ما هو مكتوب بين دفتي المؤلف، ويشير من جهة ثانية باقتضاب إلى خارج النص، وعبره يعلن المؤلف عن نواياه ومقاصده، ومن خلاله يلوح النص بمضمونه دون أن يفصح عنه جملة.

وعلى هذا الأساس تنهض علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل[1]، إذ يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان، وفي إطار هذه العلاقة تبدو الرواية[2] «جوابا، ارتدى قماط قصة مُشابهة للواقع، عن الأسئلة الطافحة في جملة العنوان. ويستعلن من هذا أمران: يقول أولهما إن الرواية تنهض بوظيفة المرجع Référent، فالعنوان نص بدئي يمانع عن الفهم إذا لم يرد إلى القصة التي تفصل ما أجمله وتبسط ما اختصره وتطلق ما احتجزه؛ أما الأمر الثاني، فيلهج بالاشتغال الكنائي للعنوان: إذ إن الأخير جزء من كل، ويسمح التحدث به باستحضار هذا الكل. وبهذا المعنى يفترض في العنوان الاشتمال على عناصر الخطاب المكنى عنه، وتشغيلها بما يضمن عدم إرباك العلائق الوظيفية بين المكنى والمكنى عنه»[3].

وقبل الوقوف عند وظائف العنوان كما حددها ليو هويك Léo Hoèk وهنري ميتران H. Mettérand من بعده، ولتدعيم مسار هذه الدراسة، تجدر الإشارة إلى أن العنوان في الأدب الغربي القديم لم يكن يختلف في بنياته ومحددات اشتغاله عن الأدب العربي القديم، ذلك أن الملاحم اليونانية وكذا المؤلفات الفلسفية، كانت لها عناوينها التي تميزها عن غيرها، وتحدد موضوعاتها وتلخص معانيها، وتعتبر محاورات أفلاطون مثالا بارزا في هذا الإطار، حيث اتخذت من أسماء المحاورين مياسيم لها: فايدروس، إيون، فيدون، بروتاجوراس...

(1) Ch. Grivel: production de l’intérêt romanesque, p. 166.

(2) خصصنا الحديث هنا بالرواية لأن الدراسة الراهنة تركز على مقاربة أشكال اشتغال العتبات ووظائفها في عمل روائي، فضلا عن كون أغلب تصورات النقاد الذين تم الإيماء إليهم والاستشهاد بنصوصهم تهم الأعمال السردية وفي مقدمتها الرواية.

(3) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر"، فضاءات مستقبلية، الدارالبيضاء، ع2، س1، مارس 1996، ص 39.

ومع التطور الذي شهدته الكتابة، ستصبح العناوين أمرا ضروريا للتعريف بالكتاب وفتح سبل التداول أمامه[1]، ومن ثمة، فإن الاهتمام المتزايد للنقد الحديث بالعنوان يتموقع ضمن التحولات البنيوية التي مست مجال الكتابة عموما، فأول ما اهتمت به الصحافة – مثلا – دقة العنوان ونفاده، بمعنى توفره على مجموعة شروط منها الاختصار والوضوح وسهولة التداول، ثم الشمول وذلك من خلال توظيف مجموعة من التقنيات التي تضفي عليه طابعه الإيحائي: كاللون والحيز والكرافيك... إلخ وبالنسبة إلى العناوين السينمائية، فنجد أن وظيفة العنونة مرتبطة جدلا فيها بوظيفة الملصق (AFFICHE)، وبالصورة التي يحملها، والتي يمكن اعتبارها عنوانا بصريا، بينما يبقى العنوان الآخر صورة لغوية.

أما بخصوص العنوان في الرواية الحديثة، فيلاحظ أن علاقته بالنص لم تعد – كما هو الشأن في الكتابة القديمة – علاقة سؤال بجواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام، ولم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص، بل إن النص صار يساهم في خلق معان متعددة للعنوان.

وقد تابع النقد الحديث البنيات التي يتأسس عليها العنوان، فوجد أنها تتكون من[2]:

كلمة واحدة: الفريق لعبد الله العروي، البصقة لرفعت السعيد، الانهيار لمحمد بوقباس، التموجات لحيدر حيدر... إلخ

جملة فعلية أو إسمية، ومن الملاحظ أن الجمل الفعلية قليلة في العناوين مقارنة بالجمل الإسمية، كما أن هذا النوع من العناوين تختلف صيغه وتراكيبه، وتكون:

مصدرا منكرا: رحيل البحر لمحمد عز الدين التازي، صراخ في ليل طويل لجبرا إبراهيم جبرا.

---

(1) Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p. 169-170.

(2) الكلمات المضغوطة مقتبسة من (G. Genette: Seuils, p. 55-62) أما الأمثلة فمأخوذة من متون الروايات العربية الحديثة.

مصدرا معرفا: الشقاء إلى الأبد لعوني مصطفى.

أسماء للأماكن والموضوعات: الأشجار تورق في الصحراء لمحمد سمارة، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، عائد إلى حيفا لغسان كنفاني...

نعوتا: الزمن المقيت لإدريس الصغير، الزمن الموحش لحيدر حيدر...

أرقاما وتواريخ: موت سرير رقم 15 لغسان كنفاني، الدقيقة الثلاثون في الألف الثالثة بعد الميلاد لعماد الدين عيسى..

أو أسماء للشخصيات: لماذا مات يوسف النجار للسواح وائل، رحال ولد المكي لمحمد صوف.

أو تحيل إلى جنس النص: حكاية بحار لحنا مينه، ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، قصة حب مجوسية لمنيف...

وفضلا عن الاختلافات البنيوية والتركيبية بين العناوين، يلاحظ أنها بقدر ما ترتبط بالمتون اللاحقة لها، تتعالق في ما بينها ويتناص بعضها بالآخر، وهو الأمر الذي حذا بالعديد من الدارسين إلى الحديث عن "ذاكرة العنوان" أو متناص العنوان حسب عبارة كلود دوشيه وهنري ميتران.

ويمكن التمييز هنا بين نوعين من التناص في العنوان أحدهما داخلي، وآخر خارجي، فأما النوع الأول فنقصد به عناوين الكاتب الواحد التي تتداخل في ما بينها فيتعالق أحدها بالآخر، ومثاله رواية عبد الرحمن منيف: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى الصادرة سنة 1991م، التي يتناص عنوانها مع عنوان رواية سابقة: شرق المتوسط الصادرة سنة 1975، ويتضح ذلك أيضا في رواية عبد الكريم غلاب: لم ندفن الماضي التي يتناص عنوانها مع رواية سابقة للمؤلف نفسه عنوانها: دفنا الماضي؛ وأما النوع الثاني فنقصد به العناوين التي تتناص بينها، وتكون لمؤلفين مختلفين إما متعاصرين أو متباعدين زمانا ومكانا، وتختلف هذه الصيغة وتتفاوت درجاتها بين الوضوح والعمق، إذ يمكن أن يكون التعالق واضحا كما في عنوان رواية عبد الفتاح ديبون: دفنا الحاضر الذي يتناص مع رواية غلاب، وأيضا عنوان رواية كان وأخواتها لعبد القادر الشاوي الذي يتناص مع درس النحو، أو

رواية الفريق لعبد الله العروي التي يتناص فيها مع جماعة تمارس رياضة خاصـــة في إطار نادي معين.

ويمكن أن يكون التعالق في العنوان مركبا فيتناص مع أمرين أو أكثر ومثالـــه رواية جمال بوطيب: سوق النساء أو ص. ب: 26 التي يتناص عنوانها الأول مـــع بيت شعري من قصيدة زجلية لعبد الرحمن المجدوب، بينما يتناص عنوانها الثاني مع عنوان بريدي حقيقي أو تخييلي!!! كما يمكن أن يكون معقدا ولا يتيسر إدراكـــه إلا لفئة خاصة من القراء، لكون ذاكرته ضاربة في عمق التاريخ كما هو الشـــأن بالنسبة إلى العنوان الفرعي من رواية حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشـــيد الموت، إذ إن العنوان يعيد إلى الذاكرة محكيا أساطيريا: نشـــيد المـــوت (1555م) للشاعر بيير ده رونصار (1524–1585) وآخر أسطوريا: نشيد التم Le chant de cygne، الطائر الذي يموت وهو يغني، ويغني وهو يموت[1].

وقد اقترح كلود دوشيه Claude Duchet وليو هويك Léo Hoèk التمييـــز في العنوان بين ثلاثة أشكال:

العنوان Le titre: تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، سجّاد عجميّ لشهلا العجيلي.

العنوان الفرعي Sous-titre: وليمة لأعشاب البحر – نشيد الموت لحيدر حيدر.

العنوان المزدوج Double titre: جبل النار... جبل الثلج لعادل عبد الجبار.

ويعتبر ج. جنيت الإشارة التجنيسية indication générique التي يعلن مـــن خلالها المؤلف أن نصه ينتمي إلى جنس الرواية أو القصة أو الشعر عنوانـــا آخـــر للنص يحق أن يضاف إلى الأشكال الثلاثة السابقة للعنونة.

وفي تصوره أن هذه الصيغ والأشكال إنما تمثل المستوى الأول من العنونة، أما المستوى الثاني فيسميه: العنوان الجمعي le titre d’ensemble، وهو عنوان كتاب يضم نصوصا بعناوين مختلفة، وقد يكون مستنبطا من نص داخلي فيها كما هـــو الشأن بالنسبة إلى: الوعول، وهو عنوان مجموعة قصصية لحيدر حيدر، ويمثـــل في الوقت نفسه عنوان آخر نص قصصي فيها؛ أو قد يكون غير مستمد من أي نص داخلي، كما هو الشأن بالنسبة إلى حكايا النورس المهاجر لحيدر حيدر...

---

(1) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 43.

واعتبارا لكل ذلك، نميز اقتداء بليوهوويك وهنري ميتران من بعده بين ثلاثة أنماط من العناوين[1]:

أ- **العنوان الـــذاتي** subjectal أو الموضـــوعاتي Thématique بلغـــة ج. جنيت، وهو العنوان الذي يعين موضوع النص ويحدده مثل: الإبحار في ذاكرة الوطن لحلمي الزواتي، أحزان نوفمبر لعرشان عـــوض، الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي.

ب- **العنوان الموضوعي** objectal وهو العنوان الذي يعلن انتماء النص إلى أحد أصناف القص مثل: حديث عيسى بن هشام لمحمـــد المـــويلحي، المقامة اللامية لجمعة اللامي.

ج- **العنوان المختلط**: وهو العنوان الذي يراوح بين الذاتي والموضوعي، أي يتمازج في بنيته الإرجاع الذاتي والإرجاع الموضوعي، ويتحقق ذلك في العنوان الفرعي لرواية حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحـــر - نشـــيد الموت؛ إذ يحيل إلى شكل أدبـــي هو النشيد، وإلى الموضوعة المهيمنـــة في النص وهي الموت.

وقد اختلف النقاد المهتمون بدراسة مكونات عتبات النص وتحليل بنياتهـــا في تحديد وظائف العنوان[2]، فذهب ج. جنيت إلى أنها تنقسم إلى أربـــع وظـــائف: إشارية Désignation، وصفية Descriptive، وإيحائية Connotative، ثم إغرائية Séductive[3].

وبالنظر إلى تقارب بعض هذه الوظائف وتداخلها، يمكن الاقتصـــار علـــى ثلاث وظائف، هي:

1- **وظيفة التسمية**: فإذا كانت الأسماء تقوم في الحياة الخاصة والعامة أيضا

(1) يميز ليو هويك بين نمطين من العناوين: العنوان الذاتي subjectal والعنوان الموضـــوعي objectal ويضيف إليهما هـــ. ميتران نوعا ثالثا يسميه العنوان المختلط.

(2) تتحدد وظائف العنوان حسب شارل غريفل في: تسمية النص، تعيين محتـــواه، وضـــع النص في الاعتبار، بينما تتحد عند هويك في تعيين النص، الإشارة إلى محتواه، جـــذب اهتمام القارئ. انظر جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية، ص 196.

(3) G. Genette: Seuils, p. 73.

بتعيين الأشخاص وتخصيصهم والتمييز بين الأشياء بسمات دقيقة ومحددة، فإن عناوين النصوص تقوم بذلك وبامتياز، إذ يعين العنوان النص اللاحق له، ويميزه عن سواه. فإذا خاطب قارئ مكتبياً قائلاً له: "أعطني من فضلك لعبة النسيان والفريق وكان وأخواتها، فلا يمكنه أن يتصور أن الأمر يتعلق بلعبة مثل الغميضاء أو التخفي أو أداة للتسلية في الأولى؛ أو بفريق رياضي في الثانية، أو بكتاب في النحو العربي في الثالثة، بل سيعرف أن الأمر يتعلق بروايات محمد برادة وعبد الله العروي وعبد القادر الشاوي ليس إلا...

لكن إذا كان ثمة هذا التشابه بين الأسماء عموما، وأسماء الأعلام خصوصاً على مستويي التعيين والتخصيص، فإنها تختلف قليلا على مستوى الأشكال، ذلك أن الأسماء في الحياة اليومية لا تشكل جزءا من حامليها إلا بالقوة، في حين أن عناوين الروايات تشتغل بوصفها جزءا منها بالفعل، إذ لا سبيل إلى الفصل بينهما إطلاقا، لكونها تختصرها وتقوم شاهدا عليها، ولذلك نلاحظ أنها لا تتكرر أكثر من مرة، حيث يحرص الكتاب على توسيم نصوصهم بعناوين فريدة وغير مسبوقة ضمانا لتميزها وتخصيصها.

2- **الوظيفة الإثارية:** اختلف النقاد في تسمية هذه الوظيفة فهي تقييمية حسب شارل غريفل، وذريعية عند ليو هويك، وإفهامية في قاموس رومان ياكبسن، وتحريضية بلغة كلود دوشيه[1]، وقد سميناها إثارية لكونها ترتبط بالأثر المزدوج الذي يمارسه العنوان على المتلقي، إذ يسعى العنوان جاهدا – بوعي وحرص أيضا من الكاتب – إلى استجلاب اهتمام القارئ أو الجمهور المستهدف، من خلال تبئير انتباهه، لكون التسمية مصاحبة له ومؤشرة عليه، فيحاول أن يدفعه إلى حيازة النص وقراءته. وتندرج في هذا الإطار وتتكاثف مجموعة من التقنيات المحكومة بخلفية السوق والتسويق لتحدد العنوان في بنية قصيرة سهلة تكشف

(1) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 41.

المعنى وتحجبه، تظهره ولا تقوله، ذلك أنه «ما ينبغي للعنوان أن يكون مثل وجبة، فكلما قال القليل عن المضمون، كلما كان ذا قيمة»[1].

وبالإضافة إلى ذلك، وفي الإطار نفسه يوجه العنوان القارئ نحو القراءة المناسبة للنص، ويعلمه كيفية قراءته من خلال برمجة فعل القراءة، فيملي عليه نموذج الاستشفار Décodage الذي يجب أن تتبعه دون أن يعني ذلك أنها تقع بكيفية كلية تحت وصاية هذا الموجه، فلها هي الأخرى أثرها وتأثيرها[2].

3- **الوظيفة الإيديولوجية**: ينضبط العنوان في بنيته ومحتواه إلى شروط السوق والتسويق Marketing ولما يفرضه كأفق لدى القارئ، وإذا كان يؤدي بذلك وظيفة إيديولوجية، فإنه يلزم بطريقة معينة في القراءة، ويحرص في الآن نفسه على إقصاء أخرى، الأمر الذي يستدعي معه الاحتراس من "الشراك" الدلالية التي ينصبها، وذلك من أجل قراءته بكيفية تحليلية تضع في اعتبارها مكوناته ومقوماته أيضا، وعلائقه بالرواية (أو بجنس كتابته ومجاله الموضوعي) وبالقارئ والعالم أيضا[3].

وتتحقق هذه الوظائف مجتمعة عبر تواتر العنوان وتكرار ظهوره في أكثر من عتبة، وحسب ج. جنيت يتموقع العنوان في[4]: أ- صفحة الغلاف الأولى، ب- ظهر الغلاف، ج- صفحة العنوان، د- صفحة العنوان المزعوم التي لا تتضمن مبدئياً سواه، وعلى هيئة مختصرة عند الاقتضاء، ه- حاشية الكتاب، وباستثناء هذا الموقع الأخير، لاحظ ج. جنيت أن التموضعات الأخرى السالفة "شبه ضرورية"[5].

---

(1) G. Genette: Seuils, p. 87.

(2) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 41.

(3) H. Mettérand: Le discours du roman, p. 92.

(4) G. Genette: Seuils, p. 63.

(5) Ibid.

3- الأيقونة:

تتحدد الأيقونة حسب شارل صندرس بورس Ch. S. PEURCE بوصفها «دليلا يحيل إلى الموضوع الذي لا يدل عليه إلا بمقتضى الخصائص التي يملكها، سواء أوجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد. صحيح أنه إذا لم يوجد حقا، فإن الأيقونة لا تتصرف بوصفها دليلا، لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل. فإن أي شيء صفة أو فردا موجودا أو قانونا، هو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء، وأن يتخذ دليلا لهذا الشيء»[1]، ويؤكد تبعا لذلك أن «الصفة الدليلية للأيقونة القائمة على التشابه أساسا، تلزمها بأن تنتج فكرة مؤولة[2]، وبهذا المعنى، ليست الأيقونة غاية في ذاتها مثلما ليست زخرفا تزيينيا، بل تشتغل بكيفية دالة ووظيفية مهما كان نمط كينونتها، أي سواء أكانت رسما بيانيا أو صورة أو استعارة»[3].

ونتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهمية استثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير، أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيوظفون الأيقونات. وإذا كانت المؤلفات الحديثة قد لجأت على نحو ملحوظ إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة، فليس ذلك بدافع الزخرفة، أو ملء فراغ فيها، بل لكونها تنطوي - كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم المؤلف والعنوان - على خطاب حول النص وحول العالم أيضا، على الرغم مما قد يبدو عليها من حياد أحيانا، أو استقلال عن المعنى العام للنص أحيانا أخرى، كما أنها تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ أو الجمهور المستهدف واستجلاب نظره، وتعمل في الوقت نفسه على جره إلى الأسئلة التي تطرحها كخطوة أولى نحو دفعه إلى اقتناء نسخة من الكتاب.

---

(1) Charles S. Peirce: Ecrits sur le signe, Rassemblés, tr. par: Deledalle, seuils, Paris, 1978, p. 140.

نقلا عن عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 43-44.

(2) Ibid., p. 148-149.

(3) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 44.

وخلافا للعنوان واسم المؤلف اللذين يرتبطان بالنص ويلتصقان به، فيعـــرف بهما ويميز عن سائر النصوص من خلالهما، لا ترتبط الأيقونة ارتباطـــا "عضـــويا" بالنص، إذ من الممكن أن تغيب كليا، أو أن تتغير وتستبدل من طبعة إلى أخـــرى دون أن يتأثر النص بذلك، أو ينتقص من قيمته الفنية. بل يمكن الزعم هنا أن الأمر عكس ذلك تماما، فتغيير الأيقونة من طبعة إلى أخرى ينطوي على قيمـــة دلاليـــة ووظيفة تداولية هامتين، لكونه يؤشر – خاصة لدى القارئ المطلع – علـــى رواج الكتاب وانتشاره.

وتتخذ الأيقونة تمظهرات عديدة، من أبرزها على سبيل التمثيل لا الحصر أن توظف في صفحة الغلاف الأولى، فتتوزع في فضاء محدود منه، وهو مثال شـــائع ومتواتر في أغلب الكتب. وقد تمتد أيضا من صفحة الغـــلاف الأولى إلى صـــفحة الغلاف الرابعة، فيكون هذا الامتداد كليا وشاملا، إذا كانت الأيقونة عبارة عـــن لوحة تم توزيعها بين الصفحتين رواية محمد برادة: لعبة النسيان[1]؛ أو يكون جزئيا كذلك بأن يتم الاقتصار في صفحة الغلاف الأخيرة على عرض صـــورة مصـــغرة عنها؛ رواية محمد المعزوز: رفيف الفصول[2]، أو جزء منها ديوان محمد بنعمـــارة: الذهاب بعيدا إلى نفسي[3]؛ وقد تتكرر في صفحة الغلاف الأولى وصفحة الغلاف الأخيرة.

وثمة نوع آخر يتمثل في الكتابة الأيقونية للدليل اللغوي، وفي هـــذه الحالـــة يتوحد العنوان ويتشاكل معها، ومن أمثلة ذلك رواية: النهايات لعبـــد الـــرحمن منيف. ويمكن أن ندرج ضمن هذا النوع مستوى آخر من الأيقونات تتضح فيها صفة العنونة البصرية بجلاء، وهي تلك التي يعمد فيها الكاتب إلى وضـــع صـــورة فوتوغرافية أو رسم تقريبـــي للشخصية التي يتناولها كتابه، ومن أمثلة ذلك كتاب عبد الجليل بن محمد الأزدي: بيير بورديو[4]، وهو كتاب وضع في الصفحة الأولى

---

(1) محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987.
(2) محمد المعزوز: رفيف الفصول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007.
(3) محمد بنعمارة: الذهاب بعيدا إلى نفسي، مؤسسة الديوان، آسفي، ط1، 2007.
(4) عبد الجليل بن محمد الأزدي: بيير بورديو الفتى المتعدد والمضياف، المطبعـــة والوراقـــة الوطنية، مراكش، ط1، 2003.

للغلاف صورة عالم الاجتماع الفرنسي بورديو، وهو الأمر نفسه الذي نلاحظه في كتاب عباس أرحيلة: أمجد الطرابلسي، الذي تتصدر غلافه صورة الدكتور أمجد الطرابلسي[1].

ومن الواضح أن الاهتمام المتزايد بقيمة الأيقونة وإسهامها في جذب الانتباه نحو الكتاب، واستدراج المتلقي إلى اقتنائه قد ازداد في السنوات الأخيرة، وكان نتيجة للثورة التي أحدثتها الصورة بمختلف أنماطها ومستوياتها في حياة الإنسان، حتى صارت الوسيلة المفضلة، بل والمهيمنة في أشكال التعبير والتواصل، وطرائق إقناع الآخر، لكونها تجمع في آن معا وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة.

ويبدو أن اختلاف أيقونات أغلفة الكتب وصيغ تشكيلها في الصفحتين الأولى والرابعة منها يعود أساسا إلى وعي الناشرين وبعض الكتاب الذين يصدرون أعمالهم على نفقاتهم الخاصة بقيمتها الجمالية والإيحائية، ودورها الفعال في جلب اهتمام القارئ ودفعه إلى تصفح الكتاب، وهي خطوة أولى وضرورية يحرصون على إيقاعه فيها لكي يقتني نسخة منه، وهو الأمر الذي تعمل على إكماله المقتبسة.

4- المقتبسة:

المقتبسة جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه، وقد عرفها قاموس الطرائق الأدبية بأنها: «شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل»[2]، واعتبرها ج. جنيت بمثابة حركة صامتة Gest-muet لا يمكن إدراك مغزاها وقصدها إلا من خلال تأويل القارئ[3].

---

(1) عباس أرحيلة: أمجد الطرابلسي (1916-2001م) ذكرى علم مر من هنا، منشورات المجلس العلمي الإقليمي، مراكش، ط1، 2005.

(2) Bernard Duries: Les procédés littéraires, Dictionnaire Gradus,1984 , 10/18.

نقلا عن عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 46.

(3) G. Genette: Seuils, p. 135.

وإذا كان التأويل يمثل أساس اشتغالها، فإن معناه يتحدد انطلاقا من التعريف الذي قدمه ش. ص. بورس حيث يقول: «يحل دليل محل شيء بالنظر إلى الفكـــرة التي ينتجها أو يعدلها (...) فما يحل هو محله يسمى موضوعه، وما ينقله يســـمى معناه، والفكرة التي ينتجها مؤولته»[1].

وفي رأي ج. جنيت أن التتبع التاريخي للمقتبسة – باعتبارها مكونـــا مـــن مكونات محيط النص التي يتم استهلال المتون بها – يشي بكونها لم تظهر قبل القرن السابع عشر الميلادي، إذ إن «المقتبسة الأولى للمصنف، ستكون – في فرنسا على الأقل – مقتبسة حكم الروشفوكولد، أو بالأحرى حكم التـــأملات الأخلاقيـــة، طبعة 1678»[2]، وقد لاحظ أنها انتشرت بعد ذلك فظهرت في مستهل العديد من المؤلفات الكبرى، مثل: قصة بوفون الطبيعية، وهيلويز الجديدة[3].

ومع تطور الوعي بالأهمية الجمالية والقيمة الوظيفيـــة للمقتبســـات، أصـــبحت تستهل بها الكثير من النصوص الأدبية وغير الأدبية كذلك، فتوضع في ثلاثة أماكن[4]:

أ- بجانب النص، وتحديدا بعد الإهداء ولكن قبل المقدمـــة، ويعتـــبر ج. جنيت ذلك مكانها الطبيعي.

ب- في صفحة العنوان، وهي تقنية قديمة لم تعد تظهر حاليا.

ج- في آخر النص، كما بالنسبة إلى الإهداء، وعلى السطر الأخير للـــنص المنفصل عنه بفراغ أبيض.

أما بالنسبة إلى وظائف المقتبسة، فتتحدد حسب جنيت في أربع، هي[5]:

أ- التعليق على فكرة النص وقصده العام.

ب- الإيحاء بمقصدية الخطاب والتلميح إليه، إذ غالبا ما تكون مبهمة وتحمل معنى غير مباشر، لن يوضح ويصرح به إلا بعد القراءة الشاملة للنص.

---

(1) Michael Riffater: Sémiotique de la poésie, trad. française, seuils, Paris, 1983, p. 107-108.

انظر عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، مذكور، ص 46.

(2) G. Genette: Seuils, p. 135.

(3) Ibid., p. 135-136.

(4) Ibid., p. 138.

(5) Ibid., p. 145-148.

ج- الإشارة إلى شخص مؤلفها، إذ لا يكون الهدف من المقتبسة في بعض الأحيان التعليق على مقصدية الخطاب أو الترميز إلى دلالته، بل الإشارة إلى هوية مؤلفها.

د- الأثر: ذلك أن المقتبسة تشير إلى حضورها البسيط كيفما كان، إذ إن حضورها أو غيابها تشير إليه وحدها.

وسواء بالنسبة إلى مواقعها في النص أم وظائفها أم بنياتها التي تتفاوت بين الطول والقصر تظل المقتبسة ذات طابع توجيهي مزدوج، إذ «تشتغل من جهة أولى بوصفها نموذجا للاشتقاق الإيداعي: "وهو أن عبارة أو نصا (...) يحولان إلى وحدة معنوية يحيلان ضمنها إلى نص سابق الوجود (...) وهذا النص السابق الوجود هو الإيداع"؛ أما من جهة ثانية، فإنها تقود المقتبس له أو القارئ المفترض إلى التركيز على التناص»[(1)].

انطلاقا مما سبق يمكن القول إن المقتبسة تروم - عبر بنيتها وتركيبها - إكمال المهمة التي بدأها العنوان، فهي بقدر ما تضيء بعض جوانب الموضوع وتجيب على جزء من الأسئلة التي أثارها العنوان في ذهن المتلقي، تثير لديه أخرى أكثر عمقا وتعقيدا، مما يوقعه في الشراك التي نصبها له المؤلف بعنوان كتابه وأيقونته، فيغريه ذلك بمتابعة سبر أغوار النص، والبحث عن إجابات على الأسئلة التي بدأت تتناسل في ذهنه، وهذا ما يدفعه إلى تصفح المقدمة وقراءتها.

5- المقدمة:

تتحدد المقدمة باعتبارها «كل نص استهلالي (تمهيدي أو ختامي) يكمن في خطاب منتج بخصوص النص الذي يليه أو يسبقه. ومن ثمة ستعتبر الـ "خاتمة" تنويعا على المقدمة، والتي ليست سماتها التمييزية أقل أهمية من السمات التي تشترك فيها مع النوع العام»[(2)].

وخلافا لـ ج. جنيت الذي رأى أن مصطلح المقدمة في اللغات الواصفة لعتبات النص يشمل «المدخل والتوطئة والديباجة والحاشية والملخص والتمهيد

(1) عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت"، ص 46.

(2) G. Genette: Seuils, p. 150.

والتقديم والاستقصاء والاستهلال والفاتحة والخطاب التمهيدي والقول الأمامي»[1]، اعتبر جاك دريدا أن المقدمة تتميز عن المدخل، لأن «للمدخل موقعا أكثر نسقية، وأقل تاريخية وظرفية لمنطق الكتابة، إنه وحيد ويتعاطى مع مسائل معمارية، عامة وجوهرية. ويمثل المفهوم العام في تنوعه وتمايزه الذاتي، أما المقدمات، فهي على العكس، تتعدد من طبعة إلى أخرى، وتأخذ في الاعتبار تاريخانية أكثر اختبارية، إنها تجيب عن ضرورة ظرفية»[2].

ويبدو من خلال متابعة ج. جنيت للأدب الغربي القديم، خاصة خلال الفترة الممتدة من الشاعر الإغريقي هوميروس Homère إلى رابليه Rabelais، أن السطور الأولى للنص كانت تؤدي وظيفة المقدمة وتقوم بها، إذ لم تكن تفصل عنه، وكان البحث عن تصريحات الكاتب التي يعلن عبرها عن طبيعة مصنفه ومضمونه يقتضي النظر في بداياته، بل وحتى نهايته أحيانا[3]. ولذلك فقد كانت تتضمن – بدرجات وأساليب متفاوتة – خطابا يعرض فيه الكاتب لنواياه، وطريقته في تناول موضوعه، كما كان المؤلف يعلن عبرها عن اسمه وعنوان مؤلفه، ومن أبرز الأمثلة في هذا الإطار الصفحات الأولى لـ "تاريخ هيرودوت" L'histoire d'Hérodot والتي يقول فيها: «هيرودت ده توري يعرض هنا بحوثه، لكي يمنع امحاء ما يصنعه الناس من الذاكرة، ولكي تستمر شهرة التفاخر العظيمة والعجيبة التي أنجزها البرابرة واليونان»[4].

وبالمقارنة بين مقدمات المؤلفات القديمة والحديثة يلاحظ أن المقدمة قديما لا تثير إشكالات كبيرة، لكونها كانت توضع في السطور الأولى للنص وأحيانا في سطوره الأخيرة، كما أن زمن كتابتها يماثل زمن كتابة النص نفسه ونشره بين الناس، وشكلها هو شكل النص نفسه، ويتحدد مرسلها في الكاتب الحقيقي أو المفترض، ومستقبلها هو مستقبل النص[5]؛ أما المقدمات الحديثة فتتميز بخمس سمات[6]:

(1) G. Genette: Seuils, p. 150.
(2) Ibid., p. 162.
(3) Ibid., p. 162.
(4) Ibid., p. 152.
(5) Ibid., p. 158.
(6) Ibid., p. 158-181.

1- الشكل: ليس النثر هو الصيغة الوحيدة والضرورية لكتابة المقدمة، فبالرغم من كونه يمثل الشكل المهيمن في كتابتها، إلا أنها يمكن أن تأخذ شكلا شعريا أو حواريا.

2- المكان: ليس هناك مكان قار مخصوص بالمقدمة تلزمه ولا تغادره، إذ يتم الاختيار بين أحد الموقعين ليكون مكانا لها: قبل النص وبعده، ومن البديهي أن الأمر ليس بريئا، إذ تتحكم فيه ضرورات السوق وتوجهه متطلبات التسويق، التي تراعي في الاختيار نوعا من القراء غالبا ما يبتدئون قراءة الكتاب وتصفحه من آخره، فيتم وضع "الكتابة البعدية" ليصل الخطاب إلى هذه الفئة، ويحقق الأهداف المتوخاة.

ويشير ج. جنيت إلى أن المقدمة يمكن ألا تقتصر على صدر الكتاب، بل توضع في آخره، كما يمكنها أن تتحول من مكان إلى آخر بعد كل طبعة، أو تنضاف إليها مقدمات أخريات لأن «من يقول مكان، يقول إمكانية في الزمن، لتغيير المكان، وبالخصوص من طبعة إلى أخرى»[1].

3- اللحظة: تابع ج. جنيت لحظات كتابة المقدمة، فوجدها غير قابلة للعد والحصر، واعتبر أن أهمها وأبرزها يتحدد في ثلاث أساس[2]:

اللحظة الأولى: تمتد من لحظة انتهاء الكاتب من كتابة نصه إلى طبعه، وتنطبق أساسا على الطبعة الأولى الأصلية.

اللحظة الثانية: تهم الطبعة الثانية للكتاب التي يفردها الكاتب بمقدمة تخصها، ويمتد زمنها من بداية صدور الكتاب إلى لحظة إعادة طبعه.

اللحظة الثالثة: تخص "المقدمة المتأخرة"، وهي تلك التي تظهر في طبعة نص سبق وأن صدر في طبعات سالفة بدون مقدمة.

وقد لاحظ ه. ميتران في هذا الإطار أن المقدمة والخاتمة تشتركان في لحظة كتابتهما، فالمقدمة تكون دائما – وفي الواقع – خاتمة، لكونها تكتب بعد النص، وليس قبله[3].

---

(1) G. Genette: Seuils, p. 150, p. 160.
(2) Ibid., p. 162.
(3) H. Mittérand: Le discoure du roman, p. 21.

4- المرسل: من الصعب تحديد المرسل في المقدمة، لأن أنـــواع المقـــدمين تختلف وتتعدد حسب طبعات النص الواحد الذي يعاد طبعه كل مـــرة بمقدمة جديدة، أو يضم في إحدى طبعاته أكثر من مقدمة كتبها أكثـــر من كاتب. ومن ثمة ميز ج. جنيت بين ثلاثة أنواع من المقدمات[1]:

أ- مقدمة أصيلة autentique: وهي التي يوقعها المؤلف باسمه.

ب- مقدمة غيرية apocryphe: وهي التي يوقعها المؤلف باسم مؤلـــف آخر غيره.

ج- مقدمة تخييلية fictive: وهي التي يوقعها المؤلف باسم مستعار.

وفضلاً عن هذه الأنواع هناك أخرى يتخذ التوقيع فيها صيغا مختلفة، كأن يكتبها مؤلف واحد من بين مجموعة المؤلفين الذين أصدروا كتابا مشتركا، فيوقعها باسمه أو باسم "مؤلفي الكتاب"[2]، وسواء وقعت بإحدى هـــاتين الصيغتين أم بالصيغ السالفة، فإنها تروم الإعلان بذلك عن تحمل مســـؤولية كتابة النص وإخراجه، وهي إحدى أهم وظائف توقيع المقدمة[3].

5- المستقبل: من السهل جدا تحديد مستقبل المقدمة مقارنة بمرسلها، لأنـــه يكون عادة - وبالضرورة - هو قارئ النص[4]، أو بحسب تســـمية ه. ميتران جمهور المقدمة الخاص[5]، ويتميز عن قراء العنوان بملكيته للنص.

وقد لاحظ ميتران أن كل خطاب مقدماتي يتكون من مثلث تتقاسمه ثلاثـــة ضمائر[6]:

أ- ضمير المتكلم المفرد (أنا): يعود على المتكلم في المقدمة، الذي يمكن أن يكون كاتب النص نفسه أو شخصا آخر يقدمه.

(1) G. Genette: Seuils, p. 165.

(2) انظر مثلا د. حسن المودن وآخرون: الرواية المغربية: آفاق جديدة، منشورات التنوخي، سلسلة ندوات رقم 1، ط1، 2008، حيث قام د. إبراهيم عمري بكتابة مقدمة الكتاب الذي اشترك في إنجازه بمعية جملة من الباحثين.

(3) G. Genette: Seuils, p. 171.

(4) Ibid., p. 180.

(5) H. Mittérand: Le discoure du roman, p. 23.

(6) Ibid.

ب- ضمير المخاطب المفرد (أنت): يعود على المخاطب في المقدمة، أي جمهورها الخاص.

ج- ضمير الغائب المفرد (هو): يعود على النص، حيث إن كل مقدمة تتحدث عن نصها وتقدمه باعتباره نصا نموذجيا[1]، طالما الحديث عن الحاضر بضمير الغائب ينخرط ضمن أساليب التعظيم والإجلال.

وقد أكد ميتران أن وظائف المقدمة تتعدد وتختلف بحسب تعدد نوايا كتابها واختلاف متونها النصية، وأنها تكون - طبيعيا وبالضرورة - حاملة للإيديولوجيا، وذلك بالنظر إلى الموقع الذي تتكلم منه، وأشكال خطابها[2]، وهذا ما جعله يؤكد ضرورة النظر إليها باعتبارها نصا إيديولوجيا بامتياز[3].

وتتحدد أهم وظائف المقدمة في:

1- **ضمان قراءة جيدة للنص**: ذلك أن كل مقدمة تحاول تحقيق شكل الإنتاج الأدبي الذي تتحدث عنه، وكذا "اقتراح" طريقة معينة لقراءة متنها[4]، حيث تهدف إلى: «إن يقرأ (...) ويقرأ جيدا»[5]، لأن النص الذي لا يقرأ جيدا يُتَهدد بألا يصدر مرة أخرى، ولهذا فخطابها يسعى إلى بيان "كيفية قراءة النص" وكذا إبراز "لماذا يجب أن يقرأ؟"[6].

ويتفرع عن هذه الوظيفة - حسب جنيت - نوعان من الوظائف ترتبط الأولى بسؤال "لماذا؟"؛ وتتعلق الثانية بسؤال "كيف؟":

أ- **سؤال لماذا؟** لا يتعلق الأمر هنا بإرشاد القارئ الذي قام بمجهود الحصول على الكتاب، ولكن يروم إعطاء قيمة للنص. إلا أن ما يجب ملاحظته أنها لا تتناول هذا الموضوع بقول الكاتب: "تقبلوا أسلوبي" وغيرها من العبارات المماثلة، بل تكشف قيمة الكتاب

(1) H. Mittérand: Le discoure du roman, p. 25.
(2) Ibid., p. 26.
(3) Ibid., p. 30.
(4) Ibid., p. 26.
(5) G. Genette: Seuils, p. 183.
(6) Ibid.

بإبراز أهمية موضوعه، والإشارة إلى إغفال تناوله من قبل الكتاب السابقين، أو تقصيرهم في دراسته ومقاربته، وكأن الكاتب بذلك يريد أن يقول: إذا لم أتناوله أنا فمن يتناوله غيري؟[1]. وينطوي "سؤال لماذا" على قيمة أساس لكونه يشير إلى أهمية الموضوع التي تساهم – دون شك – في إعطاء قيمة للنص[2]، ومن أبرز الأمثلة في هذا الصدد ما صرح به مونتيسكيو في مستهل كتابه: روح القوانين Esprits des lois حيث قال: «إذا كان لهذا الكتاب امتياز، فإني أدين به إلى عظمة موضوعي»[3].

ب- **سؤال كيف؟**: حين يفسر لنا كاتب ما كيف يجب أن نقرأ كتابه، فإن ذلك يعني أننا في وضعية خاطئة position Mauvaise أو يخشى علينا من الوقوع فيها، وبذلك فـ "كيف" نوع من أنواع "لماذا" وطريقة غير مباشرة لها، ولذلك نجد عرضا بعض المعلومات والأخبار التي من شأنها أن تساعد القارئ على الوصول إلى الطريقة التي يتمنى الكاتب أن يقرأ بها[4].

2- **التنبيه والإخبار**: إذ تنبئ القارئ وتخبره «بطبيعة الكتاب، وظروف تحريره، ومراحل تكونه»[5]، وهي طريقة مباشرة، تقابلها أخرى غير مباشرة يلجأ إليها الكاتب بالتعبير عن عميق شكره وامتنانه لكل من ساعده في إنجاز كتابه، أو بالإنباء عن الأشخاص والمؤسسات التي ساعدته في إخراجه[6].

3- **اختيار القارئ**: ذلك أن هناك بعض المقدمات التي تعين قراءها الذين ترغب في وصول النص إليهم، وتسعى، في الوقت نفسه، إلى تجنب

(1) G. Genette: Seuils, p. 184.
(2) Ibid., p. 186.
(3) Ibid., p. 185.
(4) Ibid., p. 194.
(5) Ibid., p. 197.
(6) Ibid., p. 196.

نوع من القراء لا ترغب فيهم، وسواء تم التعبير عن ذلك صـــراحة أم ضمنا، فإن كل كاتب يحمل فكرة محددة عن نوعية القراء الذين يتوجه إليهم بكتابه، وأيضاً عن أولئك الذين يتمنى تجنبهم[1].

4- **تحلل العنوان وتعلله**: حيث يبرز المؤلف لماذا اختار عنوانه دون غـــيره من العناوين، لأن المقدمة، كما يرى جان بول Jean Paul: «في المقدمة نفسها عن رئاسته اليوبيلية، لا يمكنها أن تكون شيئاً آخر سوى صفحة مؤلف أكثر طولاً (...) والمهمة الوحيدة للدراسة الحالية هـــي شـــرح كلمة ذيل التي تظهر في عنواني»[2].

5- **توكيد التخييلية**: ذلك أنها تشدد على أن شخصيات النص وأحداثـــه ليست واقعية، بل هي من وحي الخيال، وأن كل تشابه بينـــها وبـــين شخصيات أو أحداث واقعية لا يعدو أن يكون محض صدفة[3].

6- **تنظيم القراءة وترتيبها**: وذلك بتفسير فهرس موضـــوعات الكتـــاب وتفصيله، وترتيب المواد التي يتناولها حتى تساعد القارئ المستعجل Le lecture pressé في التوجه إلى ما يبحث عنه ويرغب في الاطلاع عليه، ويتخطى ما لا يرغب فيه[4].

7- تخبر القارئ بمؤلف جديد سيصدر لاحقا للمؤلف له علاقة بموضـــوع ذلك الكتاب.

8- **البوح بالقصد**: حيث يؤول الكاتب نصه، ويعلن في مقدمته عن نيتـــه وقصده.

وبالرغم من قيمة المقدمة ووظائفها إلا أن بعض الكتاب في الأدب الحـــديث يرون أنها ليست ضرورية، ويرفضون من ثمة استهلال نصوصهم بها، وثمـــة أمثلـــة كثيرة على ذلك من بينها موقف غوستاف فلوبير Flaubert الذي أوضح في رسالة وجهها إلى إميل زولا ZOLA بتاريخ فاتح دجنبر 1871 سبب رفضه وضع مقدمة

(1) G. Genette: Seuils, p. 196.
(2) Ibid., p. 198.
(3) Ibid., p. 201-202.
(4) Ibid., p. 202.

لكتابه: ثروة آل روجون La fortune des Rougon، قال فيهـــا: «أتعاتـــب أن المقدمة، في منظوري، تشوه كتابك الحيادي جدا والعالي جدا، فأنت تشي فيهـــا بسرك، وما هو ساذج جدا، وتعبر عن رأيك، وهو مـــا لا خيـــار للروائـــي في ممارسته، حسب شعرياتي (أنا)»[1].

تكمن أهمية هذا التصريح في كونه يؤكد –من زاوية مغايرة– أهمية استهلال المؤلف لنصه بخطاب مقدماتي، وأن غيابه لا يعني جهلا بقيمته وفاعليته، بل تحكمه رؤى ومواقف محددة، من بينها في هذه الحالة قدرة فلوبير على ترويج نصـــه دون حاجة إلى الاعتماد على بنيات المقدمة ومكوناها، ولكن بالاســـتناد إلى الســـلطة الرمزية لاسمه لدى المتلقين فحسب. وإذا كانت هذه الحالة نادرة، فإن فيها الكثير من الثقة في النفس والمغامرة بمصير الكتاب...

يتبين من خلال متابعة بعض "عتبات النص" أن الاهتمام بخصائصها الشكلية وبنياها الإيحائية قد تزايد في السنوات الأخيرة نتيجة وعي الناشرين أساسا، وبعض الكتاب الذين يصدرون أعمالهم على نفقاهم الخاصة، بدورها في إضـــفاء جماليـــة على إخراج النص وطبعه، ومن ثمة في استجلاب اهتمام المتلقي ودفعه إلى تصفحه، وفي النهاية اقتناء نسخة منه، ولذلك تعمل كل عتبة على استدراجه إلى عالم النص عبر نقله من إحداها إلى أخرى، مركزة في ذلك على تأكيـــد أهميـــة الموضـــوع، والتلميح بمعنى النص والتلويح به بدرجات متفاوتة، دون الكشف الكلي والنهائي عنه، تاركة ذلك إلى لحظة الدخول إلى متنه لسبر أغواره وفض مغالقه...

(1) G. Genette: Seuils, p. 231.

الفصل الثالث

قراءة في عتبات: الآن... هنا
أو شرق المتوسط مرة أخرى

تمهيد

تكتسي رواية عبد الرحمن منيف: الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخـــرى[1] الصادرة سنة 1991 أهمية خاصة وقيمة بالغة مقارنة بأعماله الروائية السابقة، ليس لكونها تأتي عقب إكماله خماسيته البديعة: مدن الملح، أو لكونها تميـــزت بطبيعـــة محكيها السردي وطريقة تشكيل شخوصها وعوالمها فحسب، بل وبالنظر أيضا إلى عتباتها النصية التي انطوت على قيمة جمالية ودلالية أسهمتا في إضفاء مزيـــد مـــن الفنية والإثارة عليها.

ويلاحظ قارئ الرواية أن عبد الرحمن منيف استهلها بعتبـــات ذات قيمـــة إيحائية بارزة، فجعلها تتكاثف مع النص وتتناغم في ما بينها لتختزل قصدها العام، وتلوح به دون أن تكشفه كليا أو دفعة واحدة، وهو في ذلك كان واعيا ببنياتهـــا ومكوناتها ودلالاتها الإيحائية فضلا عن وظائفها الجمالية والتداولية.

وتتحدد عتبات الرواية في:

إسم المؤلف: "عبد الرحمن منيف"، وقد وضع في أعلى الوسط للغلاف.

العنوان: وتم التنويع في لونه وحجمه، ويتفرع إلى أول رئيس: "الآن... هنا"، كتب باللون الأحمر، وآخر فرعي تحته، وضع بخط متواز معه:" أو شرق المتوســـط مرة أخرى"، وكتب باللون الأسود.

أيقونة: وهي صورة الغلاف.

دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، جاءت في أسفل اليسار.

صفحة العنوان: تضمنت العنوان الرئيس والفرعي وحدهما.

الصفحة الأولى من الرواية: تضمنت عتبات النص السابقة باستثناء الأيقونة.

ثلاث مقتبسات.

---

(1) عبد الرحمن منيف: الآن... هنا أو شرق المتوسط مـــرة أخـــرى، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1992.

الأرقام الواردة بين معقوفتين [ ] تشير إلى أرقام صفحات الشواهد المقتبسة من الرواية.

عناوين داخلية Intertitres وهي الدهليز، حرائق الحضور والغياب، هوامش أيامنا الحزينة.

صفحة "للمؤلف نفسه" Du même Auteur، تقع بعد النص الروائي، وتضم قائمة بأعمال عبد الرحمن منيف الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ظهر الغلاف وصفحته الأخيرة: تضم تعليقا نقديا على الرواية لسعد الله ونوس، يقع تحت عنوانها الرئيس، وفي الأسفل إعادة ذكر دار النشر، كما تم الإفصاح عن مصمم الغلاف.

حاشية الرواية: تضم إسم المؤلف وعنوان الرواية ثم دار النشر.

ومن بين مجموع هذه العتبات سنقتصر دراسة وتحليل: إسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، والمقتبسات، وصفحة "للمؤلف نفسه"، وتعليق سعد الله ونوس النقدي، وذلك استنادا إلى التصورات النظرية والآليات التحليلية التي وقفنا عندها فيما سبق.

1- الإسناد:

يعتبر إسم عبد الرحمن منيف أول عتبة نصية تستوقف المتلقي لرواية: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ومن الواضح أن ربط النص الروائي بهذا الإسم لا يخلو من رمزية إيحائية ودلالة إيديولوجية، والتي يمكن تلمسها من ثلاثة جوانب: حياته الخاصة، وكتاباته الأدبية والسياسية، ثم تصوراته النقدية بصدد الكتابة الروائية أساسا.

1-1- حياته:

اتسمت حياة عبد الرحمن إبراهيم منيف بأحداث عنيفة وتقلبات متتالية كان عنوانها الأبرز: النفي السياسي والمطاردة المتواصلة، فقد ولد سنة 1933 في عمان بالأردن من أب سعودي وأم عراقية، وبعد إنهائه دراسته الثانوية التحق سنة 1952 بكلية الحقوق ببغداد، وانخرط خلال دراسته الجامعية في العمل السياسي، وفي سنة 1955 طرد من كلية الحقوق إلى جانب عدد من زملائه إثر توقيع "حلف بغداد"، فالتحق بجامعة القاهرة لمواصلة دراسته، وفي سنة 1958 هاجر إلى يوغسلافيا لمتابعة تعليمه الجامعي، فحصل من جامعة بلغراد على دكتوراه في العلوم الاقتصادية، تخصص: اقتصاديات النفط/الأسعار والأسواق.

مارس العمل السياسي زمنا، وأنهى علاقته السياسية التنظيمية سنة 1962 بعد "مؤتمر حمص"، واشتغل في الشركة السورية للنفط (دمشق)، وغادرها سنة 1973 إلى لبنان، حيث عمل في مجلة البلاغ، وفي سنة 1975 سافر إلى العـراق، وتـولى تحرير مجلة "النفط والتنمية"، إلى حدود سنة 1981، حيث غادر العراق إلى فرنسا، ليعود فيستقر منذ سنة 1986 بدمشق، وقد توفي يوم 24 يناير 2004.

1-2- كتاباته:

توزعت اهتمامات عبد الرحمن منيف وإسهاماته في الكتابة بـين مجـالات متعددة شملت: السياسة والاقتصاد والأدب، وقد طبع كل مجال على حدة فترة من حياته، فبدأ حقوقيا، وتحول إلى اقتصادي مختص في الثروة البترولية، ثم تخلى عـن كل ذلك ليتفرغ للكتابة الروائية، يقول معبرا عن هـذه التحـولات: «بعـد أن جربت العمل السياسي، وبعد أن حرثت في أراضي الآخرين، تبين لي أن مكـاني المناسب هو أن أكون روائيا أحرث في الأرض التي أعرفها أكثر من غيرها»[1].

ومن ثمة قرر التفرغ نهائيا إلى كتابة الرواية من أجل تصوير معاناة الإنسـان العربـي من القهر والتسلط والطغيان، وليدين بالشخوص والفضاءات والإيحاءات التي يشكلها ما تتعرض إليه الذات والبلاد العـربيتين مـن اغتصـاب للأحـلام واستنـزاف للطاقات «على امتداد الوطن العربـي كله، من شرق المتوسـط إلى أقاصي الصحراء (...) ومن شراسة القمع في سجون الأنظمة إلى شراسة اجتيـاح النفط للصحراء، ولضمائر البشر»[2].

وقد سعى إلى الكتابة عن كل ذلك في أعماله الروائية، وهـي: الأشـجار واغتيال مرزوق (1973)، قصة حب مجوسية (1974)، شرق المتوسـط (1975)، حين تركنا الجسر (1976)، النهايات (1977)، سباق المسافات الطويلة (1979)، عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا (1982)، خماسية مدن الملح: التيه (1984)، الأخدود (1985)، تقاسيم الليل والنهار (1989)، المنبت (1989)، بادية

---

(1) د. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط، 1992، ص 400-401.

(2) نفسه، ص 357.

الظلمات (1989)، لوعة الغياب (1989)، الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى (1991)، مروان، أرض السواد ثلاثية (1999)، أم النذور (2003)، أسماء مستعارة - مجموعة قصصية (2006).

كما صدرت له العديد من المؤلفات في الاقتصاد والسياسة والأدب: البترول العربي مشاركة أو تأميم (1975)، تأميم البترول العربي (1976)، الديمقراطية أولا... الديمقراطية دائما (1992)، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية (1992)، سيرة مدينة - عمان في الأربعينات - (1994)، عروة الزمن الباهي (1994)، القلق وتمجيد الحياة (1995)، قصاب باشي: رحلة الحياة والفن (1997)، الكاتب والمنفى وآفاق الرواية العربية (1999)، جبر.. موسيقا الألوان (2000)، ذاكرة للمستقبل (2001)، رحلة ضوء - مقالات (2001)، العراق هوامش من التاريخ والمقاومة (2003).

1-3- آراؤه في الرواية:

كان لعبد الرحمن منيف تصور خاص في كتابة الرواية، حيث دعا إلى إنتاج «رواية عربية في ملامحها، وطبائع ناسها، وقضاياها، وجذورها وتوجهاتها، وطرائق القص الفني التي تظهر بها»[1]. كما نادى بضرورة الحرص على أن تتفاعل مع كل المنجزات الفنية للرواية العالمية، دون أن تفقد هويتها بتوظيف التقنيات والأساليب الغربية الجاهزة[2].

من ثمة تتميز أعماله بتلاشي البطل الروائي الفرد، الذي يستعاض عنه بعدد حافل من الشخصيات تتفاعل لتبتكر أحداثا مزعجة غير محددة بزمن: «أريدها جديدة، بكل شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر من مستوى، وأن تتحدث عن أمور هامة والأفضل مزعجة (...) وأخيراً أن لا يكون لها زمن»[3].

ولعل القارئ لأعمال منيف الروائية يلاحظ تميزها على المستويين الموضوعي

---

(1) د. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، ص 12.

(2) نفسه، 10-11.

(3) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1992، ص 134.

والفني، حيث إن ما يشكل قوام جمالية التخييل عنده استثماره لغة الإيحاء في بناء عوالمه وشخوصها وفضاءاتها، وتوليفه بين المتنافرات والمتناقضات، ويظهر ذلك جليا من خلال بنية العنونة عنده التي تتوزع بين ثنائيات: الحياة والموت، البداية والنهاية، النور والظلمة..

2- العنونة:

يتكون عنوان رواية: "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" من مستويين: عنوان أول رئيس (الآن... هنا) وقد كتب بخط مضغوط وباللون الأحمر الفاقع؛ وآخر فرعي وضع بخط متواز تحته وكتب باللون الأسود (أو شرق المتوسط مرة أخرى)، وينقسم إلى ثلاثة مكونات: "أو" و"شرق المتوسط" و"مرة أخرى".

وإذا كان اختيار المؤلف لعنوان مخصوص لتسمية نصه، وتشكيله له بطريقة معينة ليس أمرا بريئا كما رأينا في السابق، ولكنه يروم إبلاغ رسالة معينة إلى المتلقي، يتضافر الشكل والمحتوى في إيصالها، فإن التساؤلات التي تطرح نفسها هنا: كيف يشتغل العنوان بوصفه ميسما دالا على الرواية؟ وكيف يتعالق مع عنوان رواية سابقة للمؤلف نفسه، ويحيل إلى النص اللاحق له؟ وكيف يجيب النص على الأسئلة المتعددة التي يثيرها العنوان؟ ثم كيف تمطط الرواية وتفصل ما اختزله عنوانها؟

يتبدى من خلال التساؤلات المنهجية أعلاه أننا حددنا – ضمنيا على الأقل – إحدى أهم وظائف العنوان، ألا وهي: "وظيفة التسمية"، ذلك أننا قد أطلقنا عبارة: "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" وقصدنا بها رواية مخصوصة لمؤلف معروف هو عبد الرحمن منيف، دون غيرها من رواياته الأخرى أو روايات غيره من المؤلفين. وإذا ما تساءلنا عن كيفية اختيار هذا العنوان دون غيره والدلالات التي توخى منيف تسطيرها من خلاله، فإن الجواب نجده في الرواية نفسها حيث يقول على لسان السارد: «آخر شيء يتم اختياره عادة، هو العنوان، ويمكن استنتاجه من السياق» [ص 505].

وبتأمل عنوان الرواية الرئيس (الآن... هنا) يلاحظ أنه يتكون من مُعَيِّنَيْنِ Deixis ينتميان إلى: «طبقة من الكلمات لا يمكن أن يحدد معناها المرجعي إلا بالإحالة إلى المقام أو السياق، وبالأخص إلى متكلم أو مستمع فعل كلام معين. ويميز عموما بين معينات "إشارية" (من الإشارة بالسبابة) ومعينات "تكرارية".

فالمعينات "الإشارية" تحيل إلى المقام (المتكلم، المستمع، الظروف) الذي يُبَث فيه الحديث: فمعناها المرجعي مرتبط بفعل الكلام الوحيد الذي تظهر فيه. إنها الضمائر: أنا وأنت التي «لا توجد إلا بصفتها محققة في الخطاب» (بنفنست)، ظروف الزمان والمكان: الآن، أمس، هنا، هناك... وبأسماء أعلام معينة: جان، ميشيل (بالتعارض مع لويس الرابع عشر، جان دارك...)؛ أسماء الإشارة: هذا، هذه، هؤلاء"، "لا فائدة من تحديد هذه الألفاظ... بالإشارية... ما لم نضف أن الإشارية مزامنة لتحقق الخطاب (فعل الكلام) الذي يحمل المشير إلى الشخص (بنفنست 1966). معنى ذلك أن المعينات الأخرى كلها تتموقع وتتحدد بالقياس إلى ضمير المتكلم: أنا"»[1].

بناء على ذلك، يستهدف تشكل العنوان الرئيس للرواية من معينين، وتروم كتابته باللون الأحمر الدال على الخطر والعنف والمنع تحقيق أحد أبرز وظائف العنونة، ألا وهي استجلاب نظر القارئ المستهدف، وإثارة التساؤلات في ذهنه حول زمن "الآن" ومكان الـ "هنا"، ومن ثمة دفعه إلى التفكير في الكلام المحذوف بينهما "..." والعمل على ملئه، لاستكناه الخطر الذي يرمز إليه اللون الأحمر، ورفع ما ينطوي عليه من غموض ولبس، وهو أمر يتعذر تحققه دون الحصول على نسخة من الرواية: شراء، أو استعارة، أو سرقة...

والآن، كما يرى ابن منظور، هو من مادة أين، نقول: «آن الشيء أينا: حان لغة في أنى (...) وقالوا الآن فجعلوه إسما لزمان الحال، ثم وصفوا للتوسع فقالوا أنا الآن أفعل كذا وكذا (...) والآن تقع على كل وقت حاضر لا يخص بعض ذلك دون بعض»[2]. ويقصد به الوقت الذي أنت فيه، وهو حد الزمانين: حد الماضي

---

(1) بارط وآخرون: الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992، ص 130.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (أن).

من آخره، وحد المستقبل من أوله، يرى الفراء أن الآن: «حرف بني على الألف واللام و لم يخلعا منه "وترك" على مذهب الصفة لأنه صفة في المعنى وتركوه على مذهب الأداة»[1]، ومن ثمة يقصد به الزمان الذي يقع فيه كلام المتكلم، الفاصل بين ما مضى وما هو آتٍ[2].

وإذا كان المعين الأول من العنوان الرئيس يحدد الحاضر ويعينه، فإن الثاني، أي "هنا"، يشير إلى المكان المرتبط بلحظة القول (فعل الكلام)، وهو مكان يتصل بالفضاء الذي يعينه العنوان الفرعي ويشير إليه.

ذلك أن عبارة "أو شرق المتوسط مرة أخرى" التي تشكل العنوان الفرعي للرواية، تزيل بعضا من الغموض الذي يكتنف عنوانها الرئيس، وتعمل في الوقت نفسه، على خلق غموض من نوع آخر لدى القارئ، وفقاً لاستراتيجية العنونة وغاياتها الإيحائية والاحتيالية أيضاً، كما يتضح من تحليل مستوياته الثلاثة:

المستوى الأول "أو": وهو حرف «من الحروف الهوامل (...) تعطف ما بعدها على ما قبلها، وتكون تخييرا، نحو قولك: تزوج هندا أو ابنتها، خيرته بينهم، ولا يجوز أن يجمعهما، وتكون إباحة، وذلك نحو قولك: تعلم الفقه أو الأدب: أي ذلك مباح لك تفعل منه ما شئت على الانفراد والاجتماع»[3]. ومن معانيها أيضا:

أ- الشك نحو قولك: لقيت زيداً أو عمراً.

ب- تكون صرفاً بمعنى "إلا أن" فتنصب الفعل المستقبل بعدها، كقول امرئ القيس:

فقلت له لا تبك عينك إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا[4].

ج- وتكون غاية بمعنى "حتى" نحو قولك: لا تبرحْ أو أخرج إليك.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (أن).

(2) انظر أين يعيش: شرح الفصل، ص 173.

(3) الرماني: معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص 77.

(4) امرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص 66.

د- وتأتي إضرابا بمنـــزلة "بل"، نحو قوله تعالى: ﴿**وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِئَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ**﴾ [الصافات: 147].

هـــ- وتكون رابطة، وهذا ما أكده جيرار جنيت حيث اعتبر أن «"أريال أو حياة شيلي" Ariel ou la vie de shelley عنوان مزدوج أكثر ارتباطا من "ما دام بوفـــاري، عـــادات دو بروفـــانس" Madame Bouvary mœurs deprovince، لأن الرابط (أو) يجمع دون شك أكثـــر ممـــا يفرق»[1].

ومن ثمة، فحرف "أو" في عنوان الرواية يشتغل باعتباره رابط إباحة، يعطف بين عنوانيها الرئيس والفرعي ويربط بينهما.

المستوى الثاني "شرق المتوسط": يؤدي وظيفيـــتين أساســـيتين؛ إذ يشـــتغل باعتباره متناصا للعنوان، فيتعالق مع رواية سابقة عنه ويحيل إليها، ألا وهي "شرق المتوسط" التي كتبها منيف سنة 1972، وصدرت طبعتها الأولى عـــن المؤسســـة العربية للدراسات والنشر سنة 1975، وشكلت ثالث عمل روائـــي لـــه بعـــد: الأشجار واغتيال مرزوق، وقصة حب مجوسية، وبالرغم من تناص الروايتين علـــى مستوى العنونة، ومن ثم موضوعهما المركزي والموحد، إلا أنهما تختلفان في طريقة توظيفه، وجهة الاشتغال عليه، ففي رواية: شرق المتوسط يحضر الســـجن، ويـــتم استدعاء عوالمه من خلال انعكاساته على إنسان من خارجه، أي بعد انصرام فترة الاعتقال، وانتهاء أشكال التعذيب والقمع والتنكيل التي تعرض لها داخله؛ بينمـــا رواية: الآن... هنا فتشكل «رحلة إلى داخل السجون لمعرفة آلية العلاقـــة بـــين الضحية والجلاد، والمناخ المسيطر في السجون»[2].

وعلاوة على ذلك، يضيء لبس العنوان الرئيس ويفك أحد جوانب غموضه، بالكشف عن طبيعة المكان الذي تشير إليه الـــ "هنا" واحتجزت قولـــه وتعيينـــه، حيث يتبين أن المقصود به هو: شرق المتوسط، أي بلدان الضفة الشـــرقية للبحـــر

---

(1) G. Genette: Seuils, p. 57.

(2) عبد الرحمن منيف: "حوار"، بيان اليوم الثقافي، عدد 39، الإثنين 16 مـــارس 1992، ص 2.

الأبيض المتوسط، وهو مكان جغرافي يشمل «الأرض العربيـــة الشاســـعة (...) الممتدة من الماء إلى الماء» [ص 531-532]، حسب عبارة: الآن... هنـــا، أو هـــو البقعة الممتدة «من الشاطئ الشرقي للمتوسط، حتى أعماق الصحراء»[1]، بلغـــة: شرق المتوسط. ومهما اختلفت التسميات وتنوعت التحديدات يظـــل المقصـــود واحدا، حيث تشير إلى بلدان استثنائية، ليس في نهضتها ودرجة تقـــدمها، بـــل في تباريها وتفاخرها «في كم القمع الذي توقعه على مواطنيها»[2].

من ثمة، تتبدى نقاط التشابه والاختلاف بين الـــروايتين في كـــون النصـــين يعودان إلى حقبتين متباعدتين زمانيا ويتناولان موضوعا واحدا؛ فقد كتـــب الأول سنة 1972 بينما كتب الثاني سنة 1991، إلا أنهما يشتركان في كونهما ينتميان إلى "أدب السجون والاعتقال السياسي". وإذا كان ذلك يطرح سؤالا مـــبررا حـــول مبرر عن عودة منيف إلى تناول موضوع سبق له أن كتب فيه قبل عشرين ســـنة مضت، فإن المستوى الثالث من العنوان يتكفل بذلك.

المستوى الثالث "مرة أخرى": تندرج عودة عبد الرحمن منيف مرة ثانيـــة إلى كتابة رواية أخرى حول عالم القمع ضمن مشروعه الثقافي الرامـــي إلى إضـــاءة عتمات الواقع العربـــي، وفضح جوانبه المظلمة، وأساسا إثارة انتبـــاه القـــراء إلى الوضع المأساوي الذي تعيشه النخبة المثقفة والمتنورة بســـبب جهرهـــا بـــرفض "ديكتاتورية الحاكم العربـــي".

وفي رأيه، تجد العودة من جديد إلى الموضوع نفسه مبررها في كون "شـــرق المتوسط" لا تعدو أن تكون محاولة أولية لاختراق مؤسسات القمع وعوالم السجن في الوطن العربـــي، وهي بحاجة إلى محاولات أخرى تفي الموضوع حقه لما له من الاتساع والتنوع والشمول[3]. ومما يجعل الأمر ملحا أن السنوات الأخيرة عرفـــت إجهازا غير المسبوق على الحريات الفردية والجماعية، فشهدت الفترة الفاصلة بين الروايتين (1972-1991) تطورا كبيرا «في حجم وأساليب القمع كما اتســـعت

---

(1) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، ص 91.

(2) عبد الرحمن منيف: "حوار"، ص 2.

(3) نفسه.

السجون وامتدت ودخلها الآلاف وما يزال فيها الكثيرون، مما يقتضي إلقاء الضوء من جديد على هذا الموضوع من جوانب عديدة لم يتم التعرض لها في الرواية السابقة»[1]. ويدعو في الوقت نفسه «إلى الكثير من الفضح والتعرية والإدانة، لأنه عالم يلتهم سنة بعد أخرى الكثيرين، ولأنه أحد مخلفات العصور القديمة الوحشية، حيث لم يكن يسمح بالاختلاف ثم التعدد، ولم يكن يحتمل وجهات نظر تبتعد ولو جزئيا عن الولاء»[2].

إذا كان العنوان الفرعي قد أضاء جملة من الالتباسات التي طرحها العنوان الرئيس بخصوص المكان، أو تلك التي طرحها هو نفسه حول مبررات العودة الثانية، فمن الملاحظ أنه يدل على ذلك من خلال كتابته باللون الأحمر واستثماره لرمزيته، كما أن الكاتب تعمد للدلالات الإيحائية نفسها تغييب الفعل في البنية اللغوية للعنوان ككل، فاقتصر على توظيف جمل إسمية.

يشير اللون الأحمر الفاقع الذي كتب به العنوان الرئيس إلى الخطر الذي يحدق بكينونة الإنسان العربي، والذي يجب التنبيه عليه لكونه يتهدد الجميع، ليس المعارضين للسلطة السياسية في الوطن – السجن العربي (هنا) فحسب، بل كل من تسول له نفسه ألا يمجد الحاكم ويسبح بنعمه سرا وعلانية أيضا، ولذلك كان لزاما فضحه والتصدي له: «حتى يعرف الناس ماذا ينتظرهم غدا أو بعده إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئا(...) من أجل أن ينتهي عصر السجون» [ص 298]، ولكي ينذرهم بأن: «هذا ما أصابنا اليوم، وغدا سيأتي دوركم» [ص 474].

وللدلالة على تماثل كل البلاد العربية وتشابهها من المحيط إلى الخليج في هذا الوضع غاب الزمن في صورته المتعاقبة والمتحولة، وتمت الاستعاضة عنه بزمن آخر، زمن ثابت وممتد، لا يعرف تغيرا أو تواليا، وذلك من خلال توظيف (الآن) باعتبارها معينا مجردا عن فعل كلام معين بدله، فالزمن العربي يتشابه فيه الليل والنهار، اليوم والغد لأنه زمن السجن الدائم والقهر المتوالي والقمع المتواصل... ولعل ذلك ما جعل منيف يوظف في جل رواياته هذه التقنية، حيث كان يخفي

---

(1) عبد الرحمن منيف: "حوار"، ص 3.

(2) نفسه.

طبيعة الزمان، ويمنح في المقابل للمكان قيمة مركزية وبعدا دلاليا وإيحائيا حاسمين. ولعل حرصه على التنبيه على ذلك هو ما جعله يدمج العنوان الفرعي الكاشف عن حدود المكان وطبيعته ضمن الجزء الأعلى من أيقونة الغلاف في الطبعة الأولى للرواية.

3- الأيقونة:

سبق القول إن الأيقونة عنوان بصري يتشكل من صور فوتوغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكلات لونية وخطية، وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته العامة. وخلافا للعنوان اللغوي الذي لا يمكن تغييره من طبعة إلى أخرى، يدل استبدال أيقونة الكتاب بثانية على رواجه وانتشاره لدى المتلقي المطلع. وهذا ما حدث فعلا لأيقونة: "الآن... هنا" التي تغيرت من الطبعة الأولى (1991) إلى الثالثة (1992).

وإذا كانت أيقونة رواية: الآن... هنا قد تم تغييرها من طبعة إلى أخرى، فإن ذلك لم يتم بغاية التنويع فحسب، أو استجابة إلى ضرورات السوق والتسويق التي تشترط الإثارة والجذب قصد ضمان رواج جيد للمنتوج - النص الروائي فقط، لأن الأمر لو كان كذلك، لعمد الكتاب والناشرون إلى استبدال أيقونة بأخرى كيفما اتفق، ولكن العامل المتحكم في الاختيار: التفضيل والاستحسان إيحائيا وسيميائيا، ما دام في كل عملية اختيار ترجيح لكفة الشيء المختار على غير المختار. ومن هذا المنطلق يتبدى أن تغيير أيقونة الطبعة الأولى واستبدالها بأخرى يعود إلى تصور خاص يرى أنها أكثر تلخيصا للقصد العام للرواية وإيحاء به، وهو ما تحققه فعلا وبامتياز.

ذلك أن الأيقونة تصور عالم القمع، وتتخذ من أجساد المعتقلين وزنازين السجون وسراديبها مجسدها الفعلي، وهو ما يتبدى من خلال ثلاثة مستويات:

أ- وجهان ملتصقان: الأول واضح، والثاني لا يظهر منه بجلاء إلا نصفه الأيمن، وبين الوجهين جسد نحيل غير قائم بشكل مستقيم، يوحي بأنه معلق أو مشنوق.

ب- على يمين الصورة: حائط تآكلته الرطوبة، وتبرز في أعـــلاه "حلقـــة في جداره" وفي أسفلها بقعة سائلة.

ت- في أعلى اليسار "كوة صغيرة جدا" يتخللها لون أزرق.

ويتأمل الملاحظ للأيقونة أن المستويات الثلاثة تتكاثف وتتماسك في ما بينها لتنتج خطابا حول النص يمثل في النهاية موضوعه الأساس، ذلـــك أن الـــوجهين يبدوان مشوهين من آثار التعذيب، وهو ما تعبر عنه الرواية: «لقد شوهنا السجن، وأفسدنا الجلاد» [ص 58]. وإذا كان الوجه الأول على اليمين واضحا، فإن الثاني لا يظهر إلا جزء منه، بينما يتداخل الجزء الثاني مع الجدران ويلتصق به، وفي ذلك إشارة واضحة إلى النسيان الذي يطال المعتقلين في الضفة الشرقية للمتوسط، جراء قضائهم سنين طويلة في السجون دون محاكمات أو بمحاكمات صـــورية، يقـــول أحد أبطال الرواية: «بعد عدة شهور في المنفردة والتحقيق، ولأني لم اعترف لفقوا لي محاكمة وشهودا وخطوطا نسبوها إلي، واثنين اعترفا عليّ، والنتيجـــة: حكـــم بسبع سنوات، وأرسلت إلى السجن المركزي» [ص 312]، ويقول البطل نفســـه: «لكن السجن حين سرقهم واستبقاهم بين جدرانه سنة بعد أخرى، فقد حـــرمهم من الحياة وحرم الحياة منهم» [ص 500].

وإضافة إلى ذلك، يهدف رسم الوجه الثاني بتلك الطريقة إلى الإيحاء بـــأنهم أصبحوا جزءا لا يتجزأ من "عالم القمع"، مثلهم في ذلك مثل ترســـانة التعـــذيب وآلياته المختلفة، وبين الوجهين جسد نحيل معلق: «ومثلما تعلق الذبائح، رفعـــت، وربطت الجامعة إلى حلقة في الجدار(...) كنت راضيا أن أبقى هكذا معلقـــا إلى الأبد (...)» [ص 248]، ويقول أيضا السارد: «ثلاثة أيام قضيناها بـــين الأرض والسماء، أطراف أصابعي تلامس الأرض، ويدي تمتد إلى السماء» [ص 251].

ولئن كانت تلك المشاهد تشير إلى بعض من لحظات التعذيب "القروسطي" الذي يخرب جسد المعتقل ونفسيته، فإن عرض أكثر من وجه يرمي إلى التأكيد أن "عالم القمع" يمس الكثيرين: «فهو يحس أن دائرة الظلم العمياء مثلما طالته طالت الآخرين أيضا» [ص 164]، ومن ثمة يهدف السارد إلى تحذير الآخرين: «هذا مـــا أصابنا اليوم وغدا سيأتي دوركم» [ص 474].

أما المستوى الثاني من الأيقونة فيصور ثلاثة عناصر أساس ترمز إلى عالم القمع وتختزله، وهي:

أ- الدم والقيء: يشير إلى الدم اللون الأحمر القاتم الممتد على فضاء الصورة كلها، والذي يحيط أساسا بالرأسين ويلطخ الحائط: وهو ما يعبر عنه السارد بقوله: «ولا تزال على جدرانه بقع من دمائهم» [ص 198]؛ بينما تشير إلى القيء بقعة سائلة في أسفل اليسار، وتبدو مختلطة بالدم، يقول السارد: «أما ويندلق القيء، يملؤني، يملأ الأرض (...) ولما ترى الدماء تسيل من بين الأضافر وتحاول أن تمسح هذه الدماء فأتقيأ» [ص 248].

ب- التعليق: ترمز إليه "حلقة في الجدار" التي تبدو على يمين الصورة، وهي من الأدوات التي تستعمل لممارسة أقسى أشكال التعذيب الجسدي: «ومثلما تعلق الذبائح، رفعت، وربطت الجامعة إلى حلقة في الجدار» [ص 247].

ج- الرطوبة: تظهر على الجدار خاصة أسفل اليمين، وهي إحدى طرق التعذيب وأساليبه المتعمدة، وتروم الانتقام جسديا وصحيا من المعتقل، وإلى ذلك تشير الرواية بقولها: «ثم جاءت الرطوبة» [ص 393].

أما بالنسبة إلى المستوى الثالث من الأيقونة، والذي يتعلق بظهور كوة صغيرة في أعلى اليسار للصورة، فيشير إليه السارد بقوله: «كانت الظلمة شديدة، رغم أننا كنا في منتصف النهار، ومن نوافذ صغيرة جدا ومواربة، كانت تتسرب أضواء لا ترى إلا بعد فترة من التعود على الظلمة» [ص 362].

وإذا كان ذلك من أبرز الوسائل التي توظف لتعذيب المعتقل وحرمانه من حقه الطبيعي في الاستمتاع بالنور وأشعة الشمس، فإن السارد المؤمن بالقضية التي يناضل من أجلها، والواثق من قرب زوال عهود الظلم والقمع، يحول تلك الكوة التي أرادوها وسيلة للتعذيب إلى بشارة بدنو فجر جديد، وإلى منفذ يطل من خلاله على كيفية تغيير الوضع القائم بآخر يحفظ للناس كرامتهم ويصون إنسانيتهم، يقول السارد في هذا الإطار: «ولا يخلو من كوى صغيرة للأمل بعض

الأحيان» [ص 326]، ويقول أيضا: «كيف يمكن أن ندمر السجون، نعم كيف يمكن أن ندمرها؟ وكيف نستطيع أن نخلق نظاما وإنسانا يؤمنان فعلا بالحرية؟» [ص 96].

ولئن كانت الأيقونة تلتقي مع العنوان في التنبيه على خطورة التساكن مع عالم القمع والاستمرار في تجاهله أو مهادنة رموزه و"زبانيته"، فإنها لا تشدد على ذلك من خلال مكوناتها ومستوياتها فحسب، بل أيضا بطريقة رسمها التي يظهر أنها التجأت إلى مواد وأدوات صلبة وقوية وعنيفة. ذلك أن نذير نبعة عمد في رسم الصورة – بعد أن قرأ الرواية أو أطلع على موضوعها – إلى استعمال الموسى والريشة الصلبة وغيرها من مواد الرسم الحادة والصلبة، ولم يستعمل الريشة الخفيفة إلا قليلا، لكي تنسجم بذلك وتتناسق أيقونة الرواية مع موضوعها في إدانة "عالم القمع" وفضحه. الأمر الذي ستعمل مقتبساتها على ترسيخه.

4- المقتبسات:

سبق الإيماء إلى أن عبد الرحمن منيف قسم روايته "الآن... هنا" إلى ثلاثة أقسام أو فصول، خص كل واحد منها بعنوان داخلي خاص، وهي: الدهليز، حرائق الغياب، هوامش من أيامنا الحزينة. وانسجاما مع هذا التقسيم وظف بجانب النص وعلى صفحته الثالثة ثلاث مقتبسات، حاول من خلالها اختزال القصد العام لروايته وتلخيصه، استنادا إلى الثقافة العربية، كما هو الشأن بالنسبة إلى المقتبستين الأولى والثانية، وإلى الثقافة الغربية، كما هو الشأن بالنسبة إلى المقتبسة الثالثة. وهو باقتصاره على ثلاث مقتبسات وفي طريقة اختياره لها يروم الإجابة على بعض الأسئلة التي ولدتها العتبات السابقة وعمقتها، ويعمل في الوقت نفسه على إثارة أخرى في ذهن المتلقي بغاية استدراجه إلى اقتناء النص، إن كان مازال مترددا في ذلك.

أ– المقتبسة الأولى: أخذت من كتاب الشيخ كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، وذلك من القسم المتعلق بالذال المعجمة، باب الذئب، وهي: «وروي عن ابن عدي عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس رضي الله عنهما أن

النبـــي ﷺ قال: أُدْخِلتُ الجنة، فرأيت فيها ذئبا، فقلت: أذئب في الجنة؟ فقـــال: أَكَلْتُ ابن شرطي، فقال ابن عباس: هذا، وإنما أكل ابنه، فلـــو أكلـــه رُفـــع في عليين»[1].

والذئب، كما يعرفه كمال الدين الدميري، حيوان مشهور بمكره وخديعتـــه ودهائه، وكذا ببطشه، وله عدة أسماء منها: «الخاطف والسيد والسرحان وذؤالـــة والعملس والسلق وهو وإن حسنت كنيته، فإن فعله قبيح»[2]. أما "ابن شرطي"، فإنه يرمز هنا إلى الأداة القمعية التي توظفهـــا الســـلطة في مواجهـــة خصـــومها وأعدائها، وهو كناية عن معنى سيتضح بصورة جلية لاحقا.

وتريد المقتبسة الإشارة إلى توهم الذئب بأنه قام بفعل حسن ظنا منـــه أنـــه تخلص من مصدر الإيذاء والظلم، وذلك بانتقامه للبشر من الشرطي وأكله لابنـــه، بينما هو في الحقيقة لم يقم إلا بالاعتداء على إنسان بريء، لا وزر وذنب له في ما يرتكبه أبوه من آثام، فقد أكل ابن الشرطي تاركا أباه دون أن يمسه بسوء، وكان عليه بالأحرى أن يتخلص منه هو ذاته. ولئن كان ذلك يعني أن المطلـــوب لـــيس إزالة نتيجة القمع والتسلط (ابن الشرطي)، بل مناهضة سببه (الشرطي) واجتثاثه، فإنه يكشف أن الذئب ظل وفيا لبطشه وأفعاله القبيحة.

ويتبدى من خلال قراءة القسم الأول من الرواية الموسوم ب: "الدهليز"، أن فكرته الأساس تتمحور حول «الثبات على المبدأ في مواجهة الجـــلاد، وصـــلابة الروح في مواجهة هشاشة الجسد»[3] وذلك داخل عالم القمع، بينمـــا «نـــرى في الخارج تفتت المبدأ بين أيدي البيروقراطيين وتشتت الروح بين تيارات التنظيمات المتصارعة»[4]. الأمر الذي يولد شعورا بالمجانية والإحباط لدى البطل، فقد «كان يضحي في سبيل هدف محدد مقتنع به، وإذا بهذا الهدف يتحول إلى نســـخة عـــن السلطة التي قمعته مغلفة بصيغة من اللباقة والشطارة، فـــالجلاد خصـــم واضـــح

(1) كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المكتبة الإسلامية، د. ت، 361/1.
(2) نفسه، ص 359.
(3) عبد الرحمن منيف: "حوار"، ص 3.
(4) نفسه.

ومواجه، أما الخصم الآخر فيتخفى وراء الصلاحيات التي يستعملها بشكل سيئ وقامع كما لو أنه جلاد من نوع آخر»[1].

من ثمة يصبح زكي، رمز القيادة البيروقراطية، ذئبا «ماكرا بارعا، وأقرب إلى النفاق» [ص 96]، لأن «الإنسان أسوأ من الحيوان حين يكون حيوانا» [ص 100]، ويتوهم – مثلما توهم الذئب من قبل – أنه يسجل انتصارا، ويحمي التنظيم بطرد مجموعة من الأعضاء منه، بدعوى «الانحرافات والأخطاء الجسيمة». [ص 110]، التي تسببوا فيها، ويتأكد هذا الاستنتاج من حكم بطل الرواية الأول – عادل الخالدي – بأن كل ذلك ليس إلا «خصومات وهمية، المنتصر فيها كالمنهزم» [ص 94]، لينتهي في الأخير إلى خلاصة صادمة: «كنا أغبياء وجبناء، وكانوا أذكياء وجبابرة، تنازلنا عن حقوقنا، طواعية وكانوا أذكياء في أن يضعوا أيديهم على أي شيء ليس له مالك، وهكذا أصبحنا في وضع غير متكافئ، ليس من حيث الملكية، وإنما من حيث معرفة ما لنا وما لهم، والجهل هو دائما الوجه الآخر للعبودية، ولذلك انتهينا إلى الوضع الذي وصلنا إليه!» [ص 96].

وقد أشار كمال الدين الدميري في آخر الحديث[2] إلى أنه اطلع عليه كذلك في: تاريخ نيسابور للحكام في ترجمة شيخه على ابن إسماعيل الطوسي، ووجد أنه «حديث موضوع»[3].

وتجد هذه الإشارة ما يدعمها في كون الذئب، حسب ما جاء في المقتبسة ووفق الصفات التي يتميز بها، لا يمكنه أن ينهي حياة "ابن شرطي"، بل ولا حتى حياة الشرطي نفسه، لكونهما يلتقيان معا في إيذاء الناس والبطش بهم. ومن ثمة يستحيل أن يساهما في تخليص الناس من أي أذى يلحق بهم، الأمر الذي يستوجب ألا يتكل الإنسان على الآخرين في التصدي للمخاطر التي تعترضه وإرجاع حقوقه، ولكن عليه أن يعمل بنفسه على تحقيق ذلك، وهذه هي الحقيقة التي أدركها البطلان معا، فكرراها من بداية النص إلى نهايته عبر ترداد المثل القائل: «ما

---

(1) عبد الرحمن منيف: "حوار"، ص 3.

(2) كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، 361/1.

(3) نفسه.

حك جلدك مثل ظفرك» [ص 31]، ومن خلال التأكيد أن التخلص من كل ألوان الاضطهاد والقمع تتوقف على: «قدرتنا على اتخاذ مواقف صحيحة ومدروسة، وأيضا نابعة من حاجاتنا الفعلية، ولا تجعلنا مرتهنين إلى عوامل وقوى خارجية. إذا استطعنا ذلك نكون قد قطعنا نصف المسافة نحو الهدف. وهذا لا يمكن أن يقرره إلا من تكون له علاقة حقيقية بالقضية، أما من يحارب بالمنظار وحده، أو من تعود على المنفى، فغالبا لا يستطيع أن يتخذ الموقف المناسب، وتغلب على قراراته المزايدة والهروب» [ص 55].

وعليه، تروم المفارقة التي تتضمنها المقتبسة الأولى التأكيد أن "الذئب" – باعتباره من رموز الإساءة والبطش – لا يمكنه أن ينوب عن الناس في وضع حد للمكروه الذي يصيبهم، كما أن الجلاد – بأشكاله الظاهرة والخفية – لا يمكن التخلص منه بعامل خارجي، ولا بالمبادرات الفردية أو حتى الجماعية المحدودة، بل بتضافر كل القوى والجهود لأن: «المشكلة تعني كل واحد منا (...) ومن الخطأ أو العبث أن نلقي همومنا على أكتاف الآخرين» [ص 85].

ب– المقتبسة الثانية: وردت هذه المقتبسة في كتاب هادي العلوي: المستطرف، وجاء فيها: «روي عن سفيان الثوري: "إذا رأيتم شرطيا نائما عن صلاة فلا توقظوه لها، فإنه يقوم يؤذي الناس"»(1).

لا تكتسي هذه المقتبسة قيمتها من محتواها الدلالي فحسب، بل وكذلك بالنظر إلى بنيتها التركيبية، التي تتكون من أربع جمل:

أ– جمل الشرط: إذا رأيتم شرطياً.

ب– جمل الحال: وهو نائم عن صلاة (نائماً عن صلاة).

ج– جمل جواب الشرط: فلا توقظوه لها.

د– جمل جزاء الشرط: فإنه يقوم يؤذي الناس.

تكمن قيمة هذه البنية في كونها تبرز أن علاقة "الشرطي" بـ "الناس" يحددها الإيذاء، وهو أمر ليس غريبا ما دام سلوك "الشرطي" عدوانيا، قائما على الظلم

---

(1) هادي العلوي: المستطرف الجديد، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط2، 1986، ص 77.

والقهر، جاء في لسان العرب ضمن مادة (شَرَطَ): «أشْرطَ فلان نفسه لكذا وكذا: أعلمها له، وأعدها، ومنه سمي الشُّرَطُ، لأنهم جعلوا لأنفسهم علامة يعرفون بها، الواحد شُرَطَةٌ وشُرَطِيّ، قال ابن أحمر:

فأشرط نفسه حرصاً عليها   وكان بنفسه حجئا ضنينا

والشَّرْطَةُ في اللسان: من العلامة والإعداد. ورجل شُرْطِيٌّ وشُرَطِيٌّ: منسوب إلى الشُّرْطَةِ، والجمع شُرَطٌ، سموا بذلك لأنهم أُعِدُّوا لذلك وأعلموا أنفسهم بعلامات. وقيل: هم أول كتيبة تشهد الحرب وتتهيأ للموت(...) فالشَّرَطُ: الدون من الناس، والذين هم أعظم منهم ليسوا بشَرَط. والأشراط: الأراذل. والأشراط أيضا: الأشراف. قال يعقوب وهذا الحرف من الأضداد»[1].

من ثمة، يلاحظ أن تمييز الشرطي عن الناس، هو في حقيقته تمييز بين أراذل الناس وسفلتهم من جهة، وأشرافهم من جهة أخرى[2]. ولئن كانت طبيعة عمل "الشرطة" الذي أعدوا له، والمتمثل في إيذاء الناس هو ما يحدد أساس هذا التمييز، فإنه يفسر سبب النهي عن إيقاظ الشرطي لأداء فريضة الصلاة، ما دام – وفق منطق المقتبسة ومنطوقها – لا يتقن إلا لغة القمع والرعب.

ويلاحظ بالعودة إلى متن الرواية أن التقابل الذي يحكم بنية المقتبسة يطبع أيضا أقسامها الثلاثة وخاصة قسمها الثاني (حرائق الحضور والغياب)، حيث يقوم السارد في هذا القسم بالتمييز بين الجلادين الذين يعتبرهم "أراذل الناس" وضحاياهم الذين يعدهم "أشرف الناس"، وذلك انطلاقا من طبيعة عمل كل منهم وسلوكه.

فكما هو الشأن بالنسبة إلى الشرطي، لا يتقن الجلاد إلا لغة القمع والتنكيل، ويتحول الأمر لديه إلى حالة مرضية، لأن صنوف الضرب والتعذيب التي ينزلها على المعتقلين تولد لديه إحساسا باللذة والطمأنينة أيضا، يقول السارد في هذا الإطار: «كانوا يضربون ويصرخون كالوحوش، لم يوقروا أحدا، ولم ينج أحد» [ص 277]، ويقول أيضا: «لا أتصور أن هناك مخلوقا يمكن أن يكون بهذه الدرجة

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (شرط).

(2) نفسه.

من القسوة والأنانية، وأيضا من الجبن كالجلاد، قاس لأنه يخاف الآخرين، وأناني لأنه لا يعرف الشبع ولا يعرف كيف يتمتع بما لديه، وجبان لأن وسيلته الوحيدة للشعور بالقوة: إيذاء الآخرين!».

ومن الملاحظ أن مقاربة عبد الرحمن منيف لعمل "الجلاد" لاتنحصر في الوصف، بل تتجاوز ذلك إلى تفسير ساديتهم تفسيرا نفسيا، فيرى أنهم كائنات مرضية مهزوزة ومسكونة بالخوف، ولذلك فهم يحرصون على تغيير أسمائهم بمجرد دخولهم إلى المعتقل، ويعصبون أعين المعتقلين حتى لا يفتضح أمرهم أو يتعرف عليهم أحد، يقول السارد: «أتمنى أن أراهم، أن أعرف خصومي (...) وكأنهم يخافون أن أراهم، أن أعرفهم» [ص 158].

وعلاوة على ذلك فسر منيف سبب تحولهم إلى كائنات وحشية، حيث قال: «إنهم جلادون (...) يفعلون ذلك كأوامر، في البداية، ثم كواجب وأخيرا يحترفون (...) أكثر هؤلاء أصبحوا مرضى ومعطوبين، ولذلك يجب أن نتعامل معهم بالفضح والتحدي (...) لقد كان هؤلاء أدوات لغيرهم، ولكنهم شيئا فشيئا بدأوا يعملون لحسابهم أيضا» [ص 281].

ولا يقتصر التماثل بين المقتبسة الثانية والقسم الثاني من الرواية على هذا المستوى من المقارنة، بل يشمل جانبا آخر يتمثل في قناعة أحد أبطالها التي تتطابق مع النصيحة التي ختمت بها المقتبسة؛ فإذا كان سفيان الثوري يوضح أن الإنسان هو الذي يتسبب في إلحاق الأذى بنفسه حين يوقظ الشرطي، فإن البطل الثاني للرواية: طالع العريفي يؤكد أن الإنسان هو الذي خلق الجلاد، يقول: «نعم نحن الذين فعلنا ذلك، وبإصرار أبله، تماما كما خلق الإنسان القديم آلهته! خلقناه، في البداية، رغبة في النظام السهل، ثم تواطأنا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء، إلى أن أصبحنا نتساءل عن قدرته، ومدى الحاجة إليه، عند ذلك بدأنا ننظر إليه بحذر ونصمت، ثم بدأنا نخاف منه(...) إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضا، وأخيرا إلى التسليم» [ص 283-284].

ولا يقف التماثل عند هذا الحد بل يصل إلى درجة أبعد، ذلك أن نهي سفيان الثوري عن إيقاظ "الشرطي" لتجنب أذاه تطابقه أمنية البطل بأن يغيبوا: «ليتهم يغيبون

إلى الأبد، وعندها سنكون بألف خير» [ص 261]. إلا أنه يعي أن الغياب المؤقت ليس حلا، بل لا بد من اتخاذ موقف حازم، والعمل على التخلص من مؤسسات القمع ورموزها، ومن هنا تأتي دعوته التحريضية للقراء: «لا تكونوا مثلما كنت، اقهروا الخوف في داخلكم، وإذا استطعتم أكثر من ذلك فاقتلوه» [ص 286]، ولن يتم ذلك إلا «إذا كسرنا جو الصمت، وعرف الناس ما يجري حاليا، وما قد يجري لكل واحد منهم غدا "حتى" نساعد الآخرين، ونجنبهم ما عانيناه (...)» [ص 296-297].

ولا يقتصر تحليل السارد لظاهرة القمع عند هذا الحد، ولكنه يقدم تفسيرا عميقا وشاملا لها، فيربطها بخلل في البنيات الذهنية والثقافية والعلاقات الاجتماعية في الوطن العربي، حيث يشير الراوي إلى أنها مشكلة «تتعلق بطبيعة النظام وتركيبه، مما يتطلب أن نتعامل مع ظاهرة السجن ليس من منظور شخصي، وإنما باعتبارها نتيجة خلل عميق، وإفراز لعلاقات غير متكافئة، إضافة إلى فهم خاطئ بطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم ولحقوق وواجبات كل منهما» [ص 147].

وإذا كان الراوي قد اعتبر أن القمع هو موطن الخلل في البلاد العربية، وأنه تعبير عن نمط من العلاقات غير الطبيعية والسوية بين الحكام والمحكومين، فإنه لم يقتصر على ذلك، بل قدم تصورا لطريقة الخروج من هذه الوضعية، وتتلخص في فضح السياسات السالبة للحرية والمُصادرة للحق في الرأي، بالكتابة عنها دون غيرها، لأنه إذا كان من حق الآخرين أن يكتبوا في الموضوعات الأخرى المتغنية بالحياة والحب والفرح والجمال، فإن ذلك لا يصلح لنا ولا يتوافق مع حالنا، يقول الراوي: «يمكن للآخرين أن يكتبوا في مواضيع عديدة مثلا: عن الحب في ضوء القمر، عن تسلق الجبال، أو كيف تصبح ثريا وسعيدا، أما نحن فقد تخصصنا في موضوع واحد، ولا نستطيع أن نتركه، لأنه لاصق بنا، علامة فارقة لنا، عنوان لعصرنا الذي نعيشه (...) كيف نستطيع أن نتحدث عن الأمور الأخرى ما دام السجن الآن هو عارنا، وهو الذي أكل زهرة أيامنا وأحسن رجالنا، وما دام يطاردنا حتى في المنافي» [ص 66-67].

وليست الكتابة هنا مجرد وسيلة للاحتجاج والفضح، ولكنها طريقة لنشر وعي معين بما يجري في الوطن العربي على نطاق واسع، والتحريض على تغيير الواقع. وهو ما يتبدى جليا من خلال المقتبسة الثالثة.

ج- المقتبسة الثالثة: إذا كانت المقتبستان الأولى والثانية تشتركان في استعمال كلمة "شرطي" وتنتميان معا إلى الثقافة العربية، فإن المقتبسة الثالثة تختلف عنهما في موضوعها وسياقها الثقافي، فقد استمدها عبد الرحمن منيف من رواية مالرو: الأمل، وهو عنوان دال أراد من خلاله الدعوة إلى الاستفادة من التجارب المريرة والعمل على تجاوزها، يقول بطل الرواية: «أفضل ما يفعله الإنسان أن يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعي».

معنى ذلك أن على الإنسان العربي التخلي عن صمته واستسلامه للأمر الواقع، وأن يحول تجاربه المريرة مع الحكام والجلادين خلال سنوات الجمر والرصاص إلى لحظة للتأمل والوعي ومناسبة لخلق الأمل لديه ولدى الآخرين بالتغيير، وهي خلاصة انتهى إليها عادل الخالدي وحاول أن يقنع بها رفيقه على درب النضال وفي غياهب السجون، يقول: «بعد مناقشاتنا حول السجن، ولكي نخلق ذاكرة إضافية لدى الناس، قررت أن أكتب عن هذه التجربة (...) لا أزعم أنها تجربة خارقة، ولكنها قد تكون مفيدة لاستعادة وقائع الفترة الماضية كلها، وإذا كان من حقي أو من واجبي أن أسجل هذه التجربة بكل صدق وجرأة، فإن مسألة نشرها، إن كانت تستحق النشر، مرهونة بالظروف المناسبة» [ص 23-24].

ولا تنحصر الكتابة عن تجربة الاعتقال السياسي في مجرد كشف حقيقة ما يجري في المعتقلات العلنية والسرية على حد سواء، ومن ثمة خلق وعي لدى الناس بهمجيته، ولكنها وسيلة للتحريض على التغيير، خاصة وأن الكلمة كانت في البدء، وستظل على مر العصور، فاتحة كل تغيير، يقول بطل الرواية طالع العريفي معبرا عن ذلك: «هذه الأوراق ما كانت لتكتب لولا وجود محرض جمعتني به المأساة في مستشفى كارلوف. إنه عادل الخالدي. فهذا الرجل لديه قناعة تصل حدود اليقين أن الكلمة يمكن أن تترك تأثيرا كبيرا، وأنها أساس كل تغيير، ويجب أن تكون سلاحنا الأساسي في المرحلة الراهنة. لقد ظل عادل يلاحقني ويلح عليّ من أجل تدوين تجربتي عن السجن، ورغم ترددي الذي استمر أسابيع عديدة، فقد اقتنعت، أو اقتربت من الاقتناع، أن تدوين مثل هذه التجربة أمر غير ضار، إذا لم يكن مفيدا، وهذا ما جعلني أكتب الأوراق التالية...!» [ص 148-149].

وبغاية مزيد من الإقناع بدور الكلمة وفاعليتها في التحريض علـــى التغـــيير يخاطب عادل الخالدي طالع العريفي قائلا: «نخطئ يا طالع إذا تخلينا عـــن آخـــر الأسلحة التي نملكها، الكلمة، ولا بد أن نحسن استعمالها، إذ ربما تكون وســـيلتنا الأخيرة، وقد تستطيع أن تفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى. ولذلك فإن المهم أن تكتب، أن تقدم شهادة أن تقول أي شيء كان السجن، لكي يعرف النـــاس ماذا ينتظرهم غدا أو بعده إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئا "لأنهم" حين يعرفون لابد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهي عصر السجون» [ص 298]. وهذا مـــا تســـعى الرواية عبر شخوصها وأبطالها ومحكيها وغير ذلك من مكوناتها الشكلية والجمالية وتقنياتها السردية إلى تحقيقه بمتنها، والإيحاء إليه عبر عتباتها...

5- "للمؤلف نفسه":

تعتبر صفحة "للمؤلف نفسه" من بين أبرز العتبات التي تســـيج بهـــا بعـــض النصوص، وتكمن أهميتها في كونها تمثل قائمة Catalogue شخصية للمؤلـــف[1]، وتكشف من ثمة عن قيمته الأدبية ورصيده الإبداعي في مجال الكتابة والتأليف.

وإذا كانت العادة قد جرت بأن تعرض بين يدي القـــارئ كـــل مؤلفـــات الكاتب المنشورة أو التي هي قيد النشر، فإنها تتخذ صيغا أخرى أيضـــا، حيـــث يكتفي الناشر بعرض الكتب التي أصدرها دون إشارة إلى الكتب الأخرى للمؤلف المنشورة في دور نشر مغايرة، وقد تكتفي بالإشارة إلى كتب له قيـــد الطبـــع أو النشر، كما أنها يمكن أن تغيب كليا فلا يذكرها الناشر. وتتخـــذ في حضـــورها مواقع مختلفة، إذ نجدها في آخر النص بعد الفهرس مباشرة، أو في الصفحة الأخيرة قبل الغلاف، أو في صفحة الغلاف الأخيرة، أو في حاشية الغلاف...

وبالنسبة إلى: "الآن... هنا يلاحظ أن صفحة "للمؤلـــف نفســـه" جـــاءت مباشرة بعد نهاية الرواية، أي في الصفحة 537، وقد وضـــعت دون تـــرقيم لهـــا، ولئن كان في ذلك دلالة على استقلالها عن النص، فإنها تـــروم تأديـــة وظيفـــتين هامتين:

---

(1) G. Genette: Seuils, p. 95.

أ- التعريف بالأعمال السابقة للكاتب، إذ تروم بيان أنها تتوزع بين الروايات (تسع روايات) وغيرها، وتومئ في الوقت نفسه إلى قيمة دار النشر وأهميتها انطلاقا من اختيار كاتب مرموق لها، وثقته في مهنيتها العالية على مستويات الطبع والنشر والتوزيع.

ولئن كانت دار النشر تروم من خلال تقديم لائحة بإصدارات المؤلف التعريف بنفسها، باعتبارها أول واسطة بين المؤلف وقرائه، فإنها لا تكتفي بدور الوساطة، بل تتعداه إلى حد المشاركة في النص، بالإلحاق والتوجيه.

ب- دفع القارئ إلى اقتناء أعماله الأخرى والحصول عليها: إذ بعد المتعة واللذة اللتين يفترض أنه استشعرهما بعد اطلاعه على الرواية، سيجد نفسه مدفوعا إلى البحث عن نصوص أخرى "للمؤلف نفسه"، تنطوي على قيمة جمالية وتخييلية مماثلة، خاصة إذا كان هذا القارئ يطلع لأول مرة على عمل الكاتب. وهو أمر تحرص عليه كثيرا دور النشر، لأن فيه ربحا ماديا لها. ولعل ذلك ما يجعل الكثير منها يختم آخر عتبة في النص بتعليق نقدي لكاتب مشهور، أو كلمة للناشر تعرف بالكاتب والكتاب، أو مقتطف هام ودال من متن الكتاب.

6- صفحة الغلاف الرابعة:

تعتبر "صفحة الغلاف الرابعة" واجهة الكتاب الثانية، وتكتسي من هذه الزاوية قيمة هامة لكونها تنهض بمهمة إغراء Séduire القراء الذين يتجهون مباشرة إليها بعد اطلاعهم على واجهته الأولى، فتعمل على إقناعهم بأهميته وضرورة اقتنائه من خلال التعريف بموضوعه أو كاتبه أو هما معا، حيث تتضمن على الانفراد أو بالاجتماع:

أ- كلمة للناشر.

ب- صفحة "للمؤلف نفسه".

ج- الجزء المكمل لأيقونة الغلاف.

د- تعليقاً نقدياً لكاتب مرموق.

هـ- مقتطفاً هاماً من المقدمة.

و- أو تترك فارغة، وهو أمر أضحى نادراً في السنوات الأخيرة.

وإذا كانت تستجيب في ذلك لضرورات السوق والتسويق، فإن صفحة الغلاف الرابعة لرواية الآن... هنا تضمنت تعليقا نقديا للكاتب والمسرحي العربي سعد الله ونوس، يلخص فكرتها الأساس ويبرز غاياتها ومراميها، وهو تعليق يروم في النهاية – كما هو شأن كل عتباتها الأخرى- تعريف القارئ بموضوعها ووضعه ضمن إطارها العام، ومن ثمة اقتراح الطريقة "الملائمة" لقراءتها بشكل جيد، إلا أنه يكتسي قيمة خاصة لكونه غير صادر عن المؤلف، بل عن قارئ غيره.

ولعل أول ملاحظة تثير الانتباه في تعليق سعد الله ونوس استغناؤه عن العنوان الفرعي للرواية واكتفاؤه بعنوانها الرئيس الذي تم الحفاظ في إخراجه على لونه الأحمر الفاقع، وقد تكفل تعليقه بالإشارة إلى العنوان الكامل للرواية، حيث أبرز أنها تكشف عن زمن "الآن" الذي يطبع حياتنا اليومية والتاريخ الإنساني في الشرق الأوسط، ومكان الـ "هنا" الذي يشير إلى السجون، أي سجون شرق المتوسط باختلافاتها القطرية.

ولئن كان تعليقه يعترف للرواية بجدتها وتميزها، فإنه يعتبرها شهادة تضاف إلى باقي الشهادات الأخرى التي «تمزق الصمت، وتعلن الفضيحة» اللذين طال أمدهما، ولتعلن للعالم بأسره أن السجون «تغص» بكل من تجاسر في الوطن العربي فقال لا في وجه الأنظمة المستبدة وأذنابها، وأن الحياة تغدو «هنا والآن كابوسا من الجنون والرعب» لا يبقي ولا يذر.

وكما هو الأمر بالنسبة إلى كلمات الناشر والشهادات والتعليقات الواردة في الصفحة الأخيرة لأغلفة الكتب وغيرها، يشتغل تعليق سعد الله ونوس باعتباره مقدمة لاحقة، لكونه يلخص معنى النص ويختزله، ويقول فكرته الأساس، مقترحا بذلك طريقة لقراءة الرواية قراءة جيدة، تضيء عتماتها وتؤول مقولها. وتأكيدا لذلك أوضح فيه أن الرواية بتتبعها لفضائح مصادرة الحق في الاختلاف، وجرائم التعذيب والاعتقال السياسي «تتعمد أن تظل قولا ناقصا، قولا لا يكتمل إلا إذا أضاف القارئ عليه موقفا وفعلا»...

تذييل

خلصت متابعة التصورات العربية القديمة والتنظيرات الحديثة للعتبات النصية وتطبيقاتها من خلال المتن الروائي المدروس إلى جملة من النتائج أبرزها:

لم يكن الانتباه إلى القيمة الدلالية والإيحائية للعتبات وأهميتها الوظيفية وليد العصر الحديث، ولكنه يعود – بدرجات متباينة في كل الثقافات – إلى البدايات الأولى للإنتاج الأدبي والنقدي، وقد نتج عن وعي الكتاب والمبدعين بدور طرائق استهلال نصوصهم وصيغ تقديمها في فتح سبل التداول أمامها، فأصبحوا من ثمة يولون – بدرجات متفاوتة – عناية خاصة بالعناصر والموازيات التي تمهد له بين يدي القارئ، معرفة بموضوعه ومخبرة بقيمته وأهميته.

فقد ميز العرب في وقت مبكر من ثقافتهم بين مستويين من الخطاب في كل كتاب: أحدهما أساس، والآخر ثانوي؛ يتمثل الأول في متن الكتاب، بينما يتجسد الثاني في مجموع العناصر التي تسبق المتن وتنتج خطابا – مباشراً أو غير مباشر – حوله، ومن بينها إسم المؤلف والعنوان والمقدمة وغيرها...

وإذا كانت تسمياتهم للمصطلح الجامع لهذه العناصر تفاوتت بين: صدر الكتاب، وفاتحته وخطبته، والاستهلال والمقدمة... فقد أكدوا أهميتها لكونها تعطي قيمة للنص بإسناده إلى مؤلف حجة في مجاله المعرفي، وببيان قيمة موضوعه وضرورة تحصيله، ولأنها تسهم في تهيئة المتلقي نفسيا ومعرفيا في حسن قراءته والاستفادة منه.

وبالنسبة إلى التصورات الحديثة فقد أوضحت الدراسة أن الاهتمام بدراسة العتبات والتنظير لها نتج عن تطور العديد من العلوم المهتمة بتحليل الخطاب وتحديد آليات التواصل وتقنياته، كما كان ثمرة للتحولات الجمالية والشكلية التي شهدتها طباعة الكتب وتسويقها في العصر الحديث.

لذلك لم تعد أسماء المؤلفين وعناوين الكتب تخضع للاعتبارات التداولية التقليدية التي كانت تحكم الكتب القديمة، بل أصبحت تتخذ مياسيم جديدة

وتشكلات مغايرة تنسجم مع الوعي بقيمة الاهتمام بالجانب الشكلي في إضفاء قيمة دلالية وإيحائية مضافة إلى النص، وذلك من خلال الاهتمام بصيغ كتابتها وتوزيعها في أغلفة الكتب. و لم يقتصر الأمر على ذلك، ولكنه شمل الأيقونة والمقتبسات وغيرها من العتبات الأخرى التي أصبحت تتكامل مع الخطاب المقدماتي والتعليقات النقدية في الصفحات الأخيرة للأغلفة لتنتج خطابا واصفا للنص، يسهم في التعريف بموضوعه، ويغري المتلقي باقتنائه، ويقترح عليه الطريقة المناسبة لقراءته.

وقد حاول القسم الثالث من الدراسة بيان الخصائص الدلالية والإيحائية التي تنطوي عليها عتبات رواية: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، وذلك من خلال كشف دلالة عبد الرحمن منيف ورمزيته، باعتباره اسما للمؤلف، وبيان طبيعة تعالق عنوانها مع روايته السابقة: شرق المتوسط، ومتنها الروائي، فضلا عن إبراز طبيعة العلاقة بين المحكي السردي للرواية وأيقونة الغلاف ومقتبساتها وتعليق سعد الله ونوس...

ولعل أبرز خلاصة تم تسجيلها أن مختلف عتبات الرواية المدروسة تعيد إنتاج موضوعها الأساس بلغة مختزلة تعتمد التكثيف والإيحاء، وتراهن على الإثارة لاستدراج المتلقي إلى تصفح متنها النصي... ومن ثمة اقتناء نسخة منها للاستمتاع بمحكيها السردي البديع...

عتبات النص

في مرايا النقد

انطباعات حول كتاب عتبات النص للأستاذ يوسف الإدريسي

أ. د. علي المتقي
كلية اللغة العربية - جامعة القرويين - مراكش

كتاب عتبات النص كتاب أهداه إليّ الباحث الشاب يوسف الإدريسي مشكوراً، ورد جميل هدية كهذه يكون بقراءة الكتاب وإبداء الرأي فيه، لا من باب الأستاذية – معاذ الله – وإنما من باب الزمالة والصداقة والحب المتبادل بين الأصدقاء والزملاء.

بعد قراءة هذا الكتاب قراءة متسرعة بدت لي هذه الانطباعات الأولية التي يمكن أن تكون أيضاً متسرعة وغير دقيقة، لكنها تعكس حبي للموضوع وللكتاب وصاحبه.

1- اسم المؤلف:

ابتدأ الباحث يوسف الإدريسي قراءته لعتبات رواية "هنا.. الآن... أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمان منيف مما أسماه الإسناد. والإسناد مصطلح حديثي قبل أن يكون مصطلحاً بلاغياً، ولا يفيد دائماً في الحديث أو في البلاغة أن المسند هو فاعل الفعل. فقد يكون ناقلاً أو راوية، لذا أفضل مصطلح الكاتب أو المؤلف الذي يفيد في الاصطلاح الأدبي كاتب العمل ومؤلفه ومبدعه. فهل تفيد هذه العتبة دائماً، وكيف تفيد؟

إن هذه العتبة تفيد إذا كان المؤلف اسماً حجة في تخصصه، وفي هذه الحالة، سيكون لها وظيفة الإثارة والجدية والمصداقية واختمار الرأي، مما يساعد على

حسم التردد في شراء الكتاب. وقد يكون إسم المؤلف ماركة مسجلة لكنها ذات سمعة عكسية منحطة، وفي هذه الحالة قد تكون هذه العتبة وبالاً على الكتاب. أما إذا كان إسم المؤلف غير متداول في الأوساط النقدية، إذ ذاك يكون محايداً، وتنحصر وظيفة هذه العتبة في تحقيق التراكم ليصبح الإسم ذا قيمة علمية وثقافية في مجال اختصاصه.

قد لا أكون عارفاً كقارئ عاد بحياة عبد الرحمان منيف الشخصية، ولا قرأت رواياته أو بعضها، لكن موقف النقد منه جعله يتصدر مكانة مرموقة في الإبداع الروائي، وأقنع القارئ العربي بهذا الحكم. من هنا، فالذي يحدد قيمة المؤلف ليس هو كتاباته وحدها عند جمهور القراء غير المتخصصين، ولكنه موقف النقد منه، وموقف الثقافة المدرسية والجامعية التي تعد بمثابة اللوحة الإشهارية التي تُعلق عليها قيمة هذا الكاتب أو ذاك، أو هذا العمل أو ذاك. من هنا فهذه الكتابات هي التي يمكن أن تكون المتن الذي يجب أن يحدد لنا قيمة المؤلف لا حياته الشخصية، ولا عرض كافة أعماله الأدبية وغير الأدبية، ولا خصوصية هذه الأعمال التي يجهلها القارئ غير المختص عادة. فماهي مكانة هذا الإسم في الثقافة العربية؟ وما مدى حضوره كإسم في المجلات والصحف الثقافية؟ وما مدى حضوره في الثقافة المدرسية والجامعية.

إن عبد الرحمان منيف إسم له حضور ثقافي متميز في مجال الكتابة الروائية، احتفى به النقد الصحافي والنقد الأكاديمي، ولا تذكر الرواية العربية والروائيون العرب إلا وتصدر لائحة الروائيين الكبار المتميزين. لذا فهو مبدع حجة لما حققته كتاباته الروائية السابقة من سمعة طيبة.

2- العنونة:

نجح يوسف الإدريسي في مقاربة أسلوبية للعنوان فحلل مكوناته "(هنا) ونقط الحذف و(الآن) وحرف العطف (أو) و(شرق المتوسط مرة أخرى) واللون. لكنه في تحليله هذا يقدم تفسيراً وتأويلاً لنتائجه بالعودة إلى النص الروائي، دون الالتفات إلى الوظائف التي حددها في فصله الثاني المتعلق بالتنظير الغربي،

وبشكل خاص وظيفة الإثارة، وهي وظيفة لا تجد تأويلها وتفسيرها في المتن الذي لم يقرأ بعد، بل في غموض مكونات العنوان وشعريته التي تفتحه على تأويلات شتى تهم القارئ وتغري فضوله، وتخلق لديه شهية القراءة. وهذا ما حققته الإشاريات (هنا) ونقط الحذف و(الآن). لقد ذكر الكاتب الزمان والمكان وأخفى الفعل ليعلن ضرورة قراءة الرواية لإشباع الفضول.

وحتى يغري قارئه أكثر، ويحكم عليه الطوق، ولا يسمح له بالتبرم، يضيء هذا الغموض الذي يكاد يكون معتماً لإبهاميته بالإشارة إلى شرق المتوسط مرة أخرى. وهو شرق معلوم في الرواية الأولى، لكن هذه الرواية بالتأكيد تقدم فعلاً آخر من الأفعال التي تميز شرق المتوسط، قد يكون فعلاً نقيضاً للفعل الأول، وقد يشترك معه الحقل الدلالي نفسه، لكن عبارة مرة أخرى توحي بالتماثل بين الفعل الأول الذي تتحدث عنه الرواية الأولى والفعل الثاني الثاوي في الرواية الثانية.

وقد أشار الإدريسي إلى غياب الفعل في عتبة العنوان وفسر هذا الغياب بتماثل كل البلاد العربية وتشابهها من المحيط إلى الخليج في هذا الوضع. وهو تأويل غير مقنع، لأن التماثل في الأمكنة لا يكون بالفعل، وغياب الفعل هنا، قد يكون دلالة على السكون وعدم التغيير بين شرق المتوسط في زمن الرواية الأولى وشرق المتوسط في زمن الرواية الثانية.

إن غيابه غياب للتحول في الزمن بين الأمس واليوم، وليس غياباً له في المكان، فالمقارنة إذن تكون بين زمنين وليس بين مكانين.

وقد أبدع الإدريسي في تحليل أيقونة الغلاف التي توحي بعالم السجن والتعذيب الذي يمارس فيه.

وتبقى ملاحظة بسيطة حول هذا التحليل تتعلق بالاستشهاد بالنص لتأكيد تأويلاته، والواقع أن قيمة العتبات تكمن في ما توحي به من احتمالات تثير في القارئ شهية القراءة، وهذا يتحقق قبل قراءة نص الرواية، وبذلك ينبغي قراءة صورة الغلاف - بوصفها عتبة - لها وظائف معيّنة باستقلال عن الرواية.

3- المقتبسات:

بقدر ما كان الباحث الإدريسي موفقاً إلى حدٍّ بعيد في مقاربة العنوان والأيقونة بقدر ما تاه في تحليل المقتبسات، إذ فهمها فهماً خاصاً بعيداً عن النص وحاول جاهداً ربطها به مستشهداً بجمل وعبارات من الرواية.

تقول المقتبسة الأولى من حياة الحيوان الكبرى لكمال الدين الدميري: "وروي عن ابن عدي عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النبي ﷺ قال: أدخلت الجنة فرأيت فيها ذئباً، فقلت: أذئب في الجنة؟ فقال: أكلت ابن شرطي، فقال ابن عباس: هذا وإنما أكل ابنه، فلو أكله رفع في عليين".

يرى الباحث أن هذه المقتبسة تريد الإشارة إلى توهم الذئب بأنه قام بفعل حسن ظناً منه تخلصه من مصدر الإيذاء والظلم، وذلك بانتقامه للبشر من الشرطي وأكله لابنه، بينما هو في الحقيقة لم يقم إلا بالاعتداء على إنسان بريء لا وزر له في ما يرتكبه أبوه من آثام. فقد أكل ابن الشرطي تاركاً أباه دون أن يمسه بسوء وكان عليه بالأحرى أن يتخلص منه هو ذاته... وهذا يكشف أن الذئب ظل وفياً لبطشه وأفعاله القبيحة" ص 99.

يربط الباحث في ص 100 بين الذئب وبين زكي رمز القيادة البيروقراطية الذي يراه: ذئباً ماكراً بارعاً وأقرب إلى النفاق. ويتوهم (زكي) – مثلما يتوهم الذئب من قبل – أنه يسجل انتصاراً، ويحمي التنظيم بطرد مجموعة من الأعضاء منه، بدعوى الانحرافات والأخطاء الجسيمة التي تسببوا فيها.

ويضيف في ص 100: "وتجد هذه الإشارة ما يدعمها في كون الذئب حسب ما جاء في المقتبسة ووفق الصفات التي يتميز بها لا يمكنه أن ينهي حياة ابن شرطي بل ولا حتى حياة الشرطي نفسه لكونهما (الشرطي والذئب) يلتقيان معاً في إيذاء الناس والبطش بهم، ومن ثمة يستحيل أن يساهما في تخليص الناس من أي أذي يلحق بهم، الأمر الذي يستوجب ألا يتكل الإنسان على الآخرين في التصدي للمخاطر التي تعترضه وإرجاع حقوقه ولكن عليه أن يعمل بنفسه على تحقيق ذلك".

ويخلص من خلال هذا كله إلى الخلاصة الآتية: تروم المفارقة التي تتضمنها المقتبسة الأولى التأكيد أن الذئب باعتباره من رموز الإساءة والبطش لا يمكنه أن

ينوب عن الناس في وضع حد للمكروه الذي يصيبهم كما أن الجلاد بأشكاله الظاهرة والخفية لا يمكن التخلص منه بعامل خارجي، ولا بالمبادرات الفردية أو حتى الجماعية المحدودة بل بتضافر كل القوى والجهود".

هذا التحليل الذي قام به الباحث الإدريسي يجانب الاحتمالات التي توحي بها المقتبسة الأولى كثيراً، ومرد ذلك كما سبقت الإشارة إلى محاولة تأويلها بعد قراءة نص الرواية التي وجهت التحليل والتأويل.

نص كمال الدين الدميري - كعتبة - يجب أن يفهم في ذاته بوصفه حديثاً نبوياً شريفاً، ثم فهمه في علاقته بالعنوان، وصورة الغلاف، وما يوحي به من احتمالات يتضمنها نص الرواية.

أولاً النص بوصفه حديثاً نبوياً: أورد عبد الرحمان منيف النص من حياة الحيوان الكبرى بوصفه حديثاً نبوياً شريفاً مرفوع السند إلى الرسول ﷺ، وهذا الشكل - سواء أكان الحديث صحيحاً أم موضوعاً لأن المجال ليس مجال تصحيح الإسناد، وإنما المهم هو شكل تقديم المقتبسة - يمنح نص مصداقية وصحة، إذ يصبح موضوع الحديث صحيحاً لا يمكن الطعن فيه أو رده أو تكذيبه ما دام مروياً عن الرسول الكريم.

مضمون الحديث: الذئب حيوان مفترس خبيث وماكر، عدو للإنسان ذو طبائع عدوانية. خطاياه لبشاعتها وتعددها يعتقد أنها لا تغتفر، بدليل أن الرسول ﷺ استفهم متعجباً لما رآه في الجنة قائلاً: أذئب في الجنة؟ ومع ذلك غفرت هذه الخطايا، ودخل الجنة بفعل واحد ووحيد هو أكل ابن شرطي، والمغفرة تدل هنا منطوقاً على نبل الفعل الذي قام به الذئب، وبالمقابل تدل مفهوماً على بشاعة الفعل الذي يقوم به الشرطي، لااجتماعياً فحسب وإنما دينياً أيضاً. ويتأكد هذا التفسير بقول ابن عباس: هذا، وإنما أكل ابنه، فلو أكله رفع في عليين، أي أن يرفع إلى مقام الأنبياء والصديقين والشهداء، كما يؤكد الحديث أن الشرطي بطبعه ظالم ومعتدي، وأن ضحاياه من السجناء أبرياء.

ثانياً: المقتبسة في علاقتها بالعنوان وصورة الغلاف: تضيء المقتبسة الفعل المستتر في العنوان، وتؤكد الاحتمالات التي توحي بها صورة الغلاف أي أن موضوع الرواية أو الفعل التي تتحدث عنه هو عالم السجن والتعذيب والتنكيل بالضحايا المظلومين.

ثالثاً: المقتبسة وعلاقتها بالمتن: توحي المقتبسة بقساوة التعذيب وجرمه، ومهما تخيلنا درجة القسوة والعنف والتعذيب الذي يمارسه الجلادون، فإنه لن نعبّر عن قسوته مثلما عبرت عنه المقتبسة. فهي تفتح التخيل إلى أقصى مدى يمكن تصوره ما دام الله عزّ وجل قد غفر للذئب كل خطاياه لما أكل ابن الشرطي وليس الشرطي نفسه، مما يجعل القارئ يلج باب الرواية حذراً من رؤية بشاعة الفعل الذي يقوم به رجل الشرطة.

إن هذه المقتبسة بقدسيتها ومضمونها بمثابة التحذير الذي يكتب على الشاشة قبل رؤية منظر لا يحتمل: "ممنوع على الأشخاص الذين لا يتحملون رؤية مشاهد التعذيب".

يتبين من هذا التحليل أن الشخصية التي يتمحور حولها موضوع المقتبسة هو الشرطي وليس الذئب كما يوهمنا تحليل الباحث الإدريسي. ويؤكد ذلك مضمون المقتبسة الثانية التي وردت في كتاب هادي العلوي المستطرف: روي عن سفيان الثوري "إذا رأيتم شرطيا نائما عن صلاة فلا توقظوه لها، فإنه يقوم يؤذي الناس.

إنه المضمون نفسه الذي توحي به المقتبسة الأولى مع فرق في الدرجة، فالصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا، والواجب إيقاظ الشرطي حتى لا يفوته أجر الصلاة في وقتها وأجر الجماعة، لكن سفيان الثوري قارن بين أجر الصلاة الجماعية في وقتها – وهو أجر كبير – وبين إيذاء الناس الذي ينتج عن إيقاظ الشرطي، فاستعظم الأذى على الأجر، وهذا يعكس أيضا مدى الأذى الذي يلحقه الشرطي بالناس والذي بسببه دخول الذئب الجنة.

في ختام هذه الانطباعات الأولية، أؤكد أن للكتاب قيمته العلمية والتربوية التي لا يستهان بها أو تجاهلها، وقراءته قراءة انتقادية هو السبيل الوحيد الذي يفيد الباحث الإدريسي كباحث شاب يتلمس خطواته الأولى في البحث العلمي. بهذه النية قرأت الكتاب وأبديت هذه الملاحظات. والله على ما أقول شهيد.

أ. د. علي المتقي

عتبة إلى عتبات النص ليوسف الإدريسي...

الأستاذة روفيا بوغنوط
جامعة أم البواقي – الجزائر

العتبات النصية بأجناسها الخطابية أول ما يشد البصر، وقد تكون آخر شيء يبقى في الذاكرة حين ننسى النص يظل العنوان وهو واحد من بين عتبات النص يلفح الذاكرة، ويصر على البقاء. تحملنا هذه العتبات أو ما يصطلح عليه بالنصوص الموازية إلى متاهات التأويل تشدنا إليها، فأنّى لنا أن نفلت من قبضة ذلك الإغراء والإغواء الذي لاينتهي، كلما اعتقدنا أننا تحررنا منها عادت وطوقتنا راسمة أمالا عراضا، تقدم لنا قرابين العشق حتى لا ننسى لذة القراءة واللقاء، إنها فخاخ للعشق تحشد الأفكار وتشدها إليها، في كل ذلك تذكرنا أنها أهدتنا مفتاحا للدخول وفي الوقت نفسه تطالبنا بضريبة هذا الدخول، ففي النهاية إقامتنا غير شرعية ما دامت القراءة قراءات متعددة، قد تمنحنا تأشيرة سفر بلا رجعة تاركة إيانا نتخبط في متاهات التأويل بلا هوادة حتى ندرك أن ليس كل العتبات النصية حاملة لامتياز الشعرية، فكثيرا ما نلتقي بعتبات ونصوص موازية بلا نوايا دلالية النص الموازي «أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ»(1)، حقل معرفي حظي باهتمام كبير في الدراسات النقدية المعاصرة، ويندرج كتاب الدكتور الناقد يوسف الإدريسي (عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الصادر [في طبعته الأولى] عن منشورات مقاربات عام 2008 في

(1) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2001، ص 6.

سياق حركة نقدية هامة حول العتبات النصية، لعبت فيها الدراسات المغربية دورا بينا؛ وذلك بجعل «هذه الحركة تبلور تعاقدا متناميا بالالتزام بالمعرفة والمنهج في تهيئة وضعية علمية تسمح بإنتاج التراكم النقدي»[1]، وتمنح هذه الجهود النقدية المعتبرة الباحث وجهة نظر تحرره من ضبابية الرؤية، فالعتبات محافل نصية قادرة على إنتاج الدلالة من خلال عملية التفاعل وإقامة علاقة جدلية بينها وبين النص الرئيس.

من اللافت أن الناقد/يوسف الإدريسي سيج كتابه بعتبات نصية كان مركز ثقلها الإنتاجي "الخطاب المقدماتي" الذي أوكلت ديباجته إلى ناقدين هما "عبد الجليل الأزدي" والقاص والروائي الناقد "جمال بوطيب"، وقد شكلت المقدمتان خطابا نقديا بينا؛ بحيث سعى الأزدي في تلك العتبة التي عنونها "بلاغة الاجتياز" والتي يرى بأنها «لاتقوم في العبور من العتبات إلى النص، أو من الفاتحة إلى الخاتمة، إنما في العبور بين النص والقارئ، بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي، بكيفية مفتوحة ديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق»[2]، وبالضرورة إلى تبين ما لهذا المحفل النصي من أهمية، وإن كنا ألفينا المصدر للكتاب: د. عبد الجليل الأزدي يفرد حديثه لعتبة واحدة وهي عتبة "البداية السردية L'incipit romanesque" مدرجا معها الخواتم خصوصا، ذلك «أن النثر السردي التخييلي شكل مجالا مفضلا ومتميزا لهذا عبر إضاءة واستجلاء تكنيك كتابي على نحو شعائري غالبا، وهو التكنيك الذي يطلب الوصف في المقام الأول والمساءلة والتأويل بعد ذلك»[3]، ومما يحسب للإدريسي حسب قول عبد الجليل الأزدي أن مقاربته تقع «ضمن هذا الشكل من العبور والاجتياز... التي جمعت بين المشاغل النظرية ودراسة حالة محددة، علاوة على أنها صيغت في سياق أكاديمي جامعي يعود إلى بداية التسعينيات، وذلك قبل أن تنبري العديد من المصنفات للاهتمام بهذا الموضوع»[4]. ويشير الأزدي إلى جهد

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ط1، دارتوبقال، المغرب، 2007، ص 6.

(2) يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، منشورات مقاربات، المغرب، 2008، ص 9-10. [أنظر ص 14 من الكتاب.]

(3) يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 7. [أنظر ص 12 من الكتاب.]

(4) نفسه، ص 10. [أنظر ص 14 من الكتاب.]

عدد من الأساتذة في الجامعة المغربية كان لهم السبق في نهاية السبعينيات في الاهتمام بهذا الحقل المعرفي، وإن كانت تلك الدراسات كما يقول «ظلت رهينة التقاليد الشفوية»[1]؛ لأنها شكّلت مجموعة محاضرات ألقيت على الطلبة و لم تخرج عن هذا السياق، ونعتقد أنه جهد طيب لو كتبت له الطباعة، كان ليضيف إلى الدرس النقدي المغربي والعربي الكثير.

عموما لم تخرج مقدمة عبد الجليل الأزدي –على اقتضابها– عن إطار المقدمة النقدية، واستطاعت أن تشكل عتبة مهمة لعتبات كتاب الإدريسي. ويعود الفضل في ذلك لما يمتلكه عبد الجليل الأزدي من دراية ومعرفة بخطاب العتبات النصية؛ بحيث كان للناقد فعل نقدي سابق في مقاربة النصوص الموازية، نقصد بذلك دراسته (عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، مجلة فضاءات مستقبلية، 1996).

حظي كتاب عتبات النص بعتبة مقدماتية ثانية ،كانت من توقيع القاص والروائي جمال بوطيب والتي يعنونها بعنوان لافت –وكأننا به قد تواطأ مع الأزدي في وضع عناوين مغرية للمقدمات– "الانتباه المزدوج" مقدمة /عتبة كتبت بنفس نقدي بعيدٍ عن التقريظ، وهو بذلك يتفق مع عبد الجليل الأزدي؛إذ إن التقريظ صنيع ما انفك يلازم خطاب المقدمات خصوصا حين تكون بين المُقدِم والمُقَدَمِ له /المؤلف سابق معرفة أو صداقة ،مما يصير بعض المقدمات إلى خطابات حجاجية دفاعية تنحاز إلى صاحب المتن الروائي أو الشعري أو النقدي؛ وهي مقدمات تقريظية قد لا تضيف للنص شيئا.

أول ما افتتح به جمال بوطيب خطابه المقدماتي كلمات لفيلب لان «ينبغي أن ننتبه إلى النص الموازي وأن ننتبه منه»[2]، إنه التحذير ذاته الذي قدمه جيرار جينت «علينا أن نحذر العتبات»[3]، ويتأتى هذا التحذير أو لفت الانتباه حسب جمال بوطيب من أن «دراسة المتوازيات هي دراسة لمنطقها، وثانيا أن الاهتمام بها ينبغي

(1) يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 10. [أنظر ص 14 من الكتاب.].
(2) نفسه.
(3) Gérard genette Seuils, éditions du seuil, paris, p. 376.

أن يكون دونما مبالغة؛ أي أنه يعي ازدواجية الاهتمام بالمناص إن خطورة أو استسهالا، فلا يمكن المرور أمام عتبة نصية، كما لا يمكن بالمقابل إيلاؤها أكثر مما تستحق»[1]، وجمال بوطيب لم يجانب الصواب؛ حيث إننا نتفق معه في ما ذهب إليه ، لكن اللافت بالنسبة لنا، توظيف جمال بوطيب لثلاثة مصطلحات مقابلا للمصطلح الأجنبي(le para texte)؛ وهي المتوازيات النصيّة، المناص، العتبة النصية؛ ذلك ما يعكس فوضى المصطلح التي يعيشها النقد العربي وعدم وجود مصطلح واحد للمقابل الأجنبي، وإن كنا لسننا بصدد الحديث عن إشكالية المصطلح والمقابلات العربية.

يشيد جمال بوطيب بجهد يوسف الإدريسي الذي انبنى على اشتغال تطبيقي لنص روائي عربي هو (الآن..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للروائي عبد الرحمن منيف «رواية بالغة وبليغة: بنياها مرصوص وعمقها مخصوص وعتباها فصوص، وهي قبل كل هذا نص لاحق لنص سابق هو يتيمة دهر أدب السجون المسماة شرق المتوسط»[2]. لقد قدم يوسف الإدريسي بكتابه هذا اشتغالا مزدوجا بين «التنظير والممارسة من جهة ، والتنظير الغربي والعربي من جهة ثانية، والوعي بالاكتمال النظري في التراث العربي من جهة ثالثة، مواطن تجعل بحث الباحث الدكتور يوسف الإدريسي بحثا يحقق بعد نظر يسمح للقارئ بمساءلة المتن التطبيقي بهدوء»[3]. والحق إن جهد يوسف الإدريسي في الإحاطة بعتبات النص بوصفها عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية جدير بالإشادة.

ومما يضاف للناقد أيضا وعيه باشتغال العتبات «فلم يغرق في الاهتمام بالعتبات، إنما جعلها مكونا تحليليا لا ينبغي تجاوزه مع احتراز منها باعتبار بعض من مكوناها -إن لم نقل كلها- مقاطع إيديولوجية بتعبير بارثي»[4] فالنص الموازي/العتبات خطاب أساسي ومساعد سخر لخدمة شيء آخر هو النص، هذا

(1) يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 11. [أنظر ص 17. من الكتاب.]
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص 11. [ص 18.]
(4) نفسه، ص 12. [ص 18.]

ما أكسبه بعدا تداوليا وقوة انجازية وعلى«الباحث أن يعي حدودها وتطبيقاتها ومرجعياتها»[1]، والإدريسي حسب ما قدم به جمال بوطيب قد وفق في الانتباه إلى هذه الازدواجية التي تلف العتبات النصية و«لعل أهم ما يميز الكتاب هو سعي مؤلفه إلى خلق تآلف بين الدلالي واللساني في خلق السرديات من خلال مكون هو العتبات...بتفاصيلها الصغرى من عناوين وعناوين داخلية، ومقتبسات ووظائفها»[2].

بذلك عمل بوطيب على تتبع اشتغال الإدريسي على العتبات النصية في الخطاب السردي فقدم بالمقابل خطابا تقديميا نقديا –على اقتضابه– وعتبة نصية عملت على الوشاية باستراتيجية الكتابة.

ثالث عتبة تصادفنا داخل هذا المتن النقدي عتبة التقديم الذاتي الجدير بالذكر أن عبد الجليل الأزدي عنون عتبته "بتصدير"، أما وجمال بوطيب فقد وضعها قيد عنوان "مقدمة"، مما يفضي إلى أن الناقد الإدريسي بنى عتبات كتابه بطريقة إستراتيجية، تنم عن ذائقة نقدية واعية بهذه الخطاب الموازية، أو كما قال جمال بوطيب عتبات النص «كتاب يمكنه هو الآخر – وغير بعيد من مضامينه المعرفية واشتغالاته المنهجية – بما يميزه به صاحبه من نصوص موازية عليا: تصدير، تقديم، تذييل أن يكون محط دراسة وتحليل»[3]، إلا أننا لم نطمئن إلى مصطلح "التصدير" والذي يأتي عادة بمعنى «نقشة كتابية على حجارة بناء، استشهاد في صدر الكتاب»[4]؛ هي تلك الكتابة المحفورة على مبنى أو تمثال أو عبارة توجيهية، أو فكرة لكتاب، إنها تقنية تلخص فكرة المؤلف سواء أكانت له أو لغيره توضع في صدر الكتاب وبالضرورة يحق لنا – في اعتقادنا – أن نطلق على تصدير الأزدي مصطلح مقدمة؛ لأنها أقرب إلى ذلك.

---

(1) يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 12. [أنظر ص 18. من الكتاب.]
(2) نفسه، ص 12. [ص 19.]
(3) نفسه، ص 13. [ص 20.]
(4) جروان السابق: معجم اللغات انجليزي –فرنسي –عربي، ط1، دار سابق للنشر، بيروت، د.س ، ص 336.

بالعودة إلى عتبة/مقدمة الإدريسي، على الرغم من أنه استكتب لعتبة نصه قلمين نقديين -كما سبق الذكر- إلا أنه لم يطمئن عليها فأردفها بتوقيع من قلمه، وقد أخذت بعدا أكاديميا بحثا استعرض فيها أقسام كتابه كما أبرز ما للعتبات من أهمية، وإن كنا لم نجد إحالة من قبله لسبب انتخاب مصطلح عتبات ليعتلي عرش العنونة، بالإضافة إلى توظيفه مصطلح النص الموازي، والموازيات النصية على غرار عبد الرحيم العلام في كتابه الفوضى الممكنة، يبدو أن يوسف الإدريسي قد تجنب إشكالية المصطلح عن سابق رصد وترصد خصوصا أنه وجه اهتمامه إلى عتبات النص في الثقافة العربية الإسلامية والتنظير الغربي لخطاب العتبات وأقصى تعامل النقد العربي مع هذا الحقل المعرفي.

أحاطت الإدريسي كتابة بتشكل عتابي مغر، هو ماألفيناه من اهتمام بعتبة التصديرات Epiraphes، التي استجلبها من سياقات مختلفة كان أولها لـ "التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون" «الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض لأشياء قبل الشروع في المقصود، يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية، أحدها الغرض(..) وثانيها المنفعة(..) وثالثها السمة (..) ورابعها المؤلف (..)وخامسها أنه من أي علم هو (..)وسادسها أنه من أية مرتبة هو (..)وسابعها القسمة(...) وثامنها الأنحاء التعليمية(...)» وهو ما يعكس وعي الإدريسي -الذي يحسب له- بالشذرات المتفرعة من التراث العربي، والعتبة التصديرية الثانية مستجلبة من المتن الروائي «(...) آخر شيء يتم اختياره عادة هو العنوان، ويمكن استنتاجه من السياق(..)» هذا ما يعكس سلطة المتن عند الإدريسي؛ ففي النهاية نحن ننطلق من النص الموازي إلى النص الرئيس والعكس، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نسقط من حساباتنا أن العتبات وضعت بالأساس لخدمة النص أو كما يقول جيرار جينت«لا يوجد فيل من غير فيال ولا فيال من غير فيل»[1]، وقد نتفق مع علي المتقي في أن «قيمة العتبات تكمن في ما توحي به من احتمالات تثير في القارئ شهية القراءة وهذا يتحقق قبل قراءة نص

(1) Gérard genette :seuil, p. 376.

الرواية»[1]، إلا أننا نقول قد يتحقق ذلك -في اعتقادنا- على مستوى الجمهور الذي تغريه الأغلفة والعناوين لاقتناء المؤلف، ولكن على مستوى القارئ فيقوم بناء التأويل والدلالة على أساس حركة الذهاب والإياب من النص إلى العتبة ومن العتبة إلى النص، والجمهور ليس بالضرورة هو قارئ النص الروائي، مما يجعلنا نختلف مع علي المتقي في الجزء الثاني من مقولته «ينبغي قراءة صورة الغلاف بوصفها عتبة لها وظائف معينة باستقلال عن الرواية»[2]؛ ذلك أن الوحدات الغرافيكية للغلاف تشتغل على بلاغة بصرية تغري وتغوي باقتناء الرواية لكن على مستوى التأويل لن نتمكن من الوصول إلى الدلالة إلا عبر الحركة السابقة الذكر"نحن ننطلق من البنية السطحية إلى البنية العميقة"، وعلى ما يبدو لم يرض علي المتقي في مقاله "انطباعات عن عتبات النص ليوسف الإدريسي"عن تحليل الإدريسي لبعض العتبات (المقتبسات)، فالمتقي يصر على مقاربة العتبات/ المقتبسات في ذاتها أولا ثم ربطها بسياقها الذي وضعت فيه، والحق إننا نرى الرؤية ذاتها التي رصدها علي المتقي، فالمقتبسات تطرح إشكالية الكلام المقول سلفا فلا تنفك عتبات التصدير/المقتبسات تضعنا أمام المساءلة هل تحافظ هذه المقولات على دلالتها الأصلية أم نشأت لها دلالات أخرى بفضل التحويل والتهجير النصي الذي خضعت له. كما أن عبد الرحمن منيف لم يستحضر تلك المقتبسات من باب الترف النصي فقد وضعها بالأساس خدمة للنص وإن لم يتمكن يوسف الإدريسي من الحفر في دلالتها وعلاقتها بالمتن، فذلك لا يعني أن قراءتها انطلاقا من المتن الروائي تقيد التأويل والتحليل.

ما نأخذه على الإدريسي هو اعتماده في مقاربة عتبة العنونة على ماصرح به عبد الرحمن منيف في أحد نصوصه الفوقية، إذ في رأينا تعكس تلك العتبة صورة المؤلف القارئ لنصه -اعتمد على حوار لعبد الرحمن منيف منشور في بيان اليوم

---

(1) علي المتقي: انطباعات حول عتبات النص ليوسف الإدريسي، متاح على الشبكة، مدونة علي المتقي:

http://moutaki.arabblogs.com/archive/2009/4/848858.html

(2) http://moutaki.arabblogs.com/archive/2009/4/848858.html

الثقافي، عدد، 39 مارس 1992 –وبالضرورة فتلك الحوارات على أهميتها قيدت التأويلات التي كانت لتخلق لو اعتمد على تفضية عتبة العنونة انطلاقا من البنية المعجمية والتركيبة –وهو ما أنجزه– ثم البنية الدلالية الناتجة من علاقة العنوان بالنص دون الحاجة إلى قراءة منيف لنصه/الحوار، وعموما تبقى إستراتيجية ارتضاها الإدريسي في قراءة عتبات النص وتأويلها، ولا نلزمه بتصورنا على الإطلاق، فالرواية «نص أدبي متخيل وليست نصا علميا تشفع له ضرورة العلم والالتزام بالمنطق، بأن يكون عنوانه مطابقا، بل إن الرواية تؤثث عناوينها بالبلاغة، والإشراقات الشعرية، كما تعمد إلى لعبة المراوغة والايهام»[1].

وفي الختام لنا أن نقول:

يبقى النص الموازي حقلا معرفياً جديراً بالاحتفال النقدي لكن في غمرة هذا الاحتفال ينبغي أن نحذر منه فقد تأخذنا العتبات النصية إلى مزالق نقدية تعتيمية ويبقى كتاب الدكتور يوسف الإدريسي موطن قراءة ومناسبة احتفاء على حد قول جمال بوطيب وعبد الجليل بن محمد الأزدي وعلي المتقي...

الأستاذة: روفيا بوغنوط

(1) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، دارالثقافة، الدارالبيضاء، المغرب، 2005، ص 33.

لائحة

المصادر والمراجع

لائحة المصادر والمراجع

أولا - العربية:

* القرآن الكريم.

1- الآمدي: الموازنة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، د. ت.

2- د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1982.

3- د. عباس أرحيلة:

أ- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب - الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 40، ط1، 1999.

ب- أمجد الطرابلسي (1916-2001م) ذكرى علم مر من هنا، منشورات المجلس العلمي الإقليمي، مراكش، ط1، 2005.

ج- مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2003.

4- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.

5- عبد الجليل الأزدي:

أ- بيير بورديو الفتى المتعدد المضياف، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2003.

ب- "عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر"، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، ع2، س1، مارس 1996، ص 37 إلى ص 53.

6- رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
7- بارط وآخرون: الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992.
8- أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، د. ت.
9- محمد بنعمارة: الذهاب بعيدا إلى نفسي، مؤسسة الديوان، آسفي، ط1، 2007.
10- الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج، دار القلم، المغرب، ط1، 1993.
11- جمال بوطيب:
أ- العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/ حداثة محيطه)، ضمن الرواية المغربية أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996، من ص 193 إلى ص 204.
ب- فصوص الصبا، مجاميع قصصية، مجاميع قصصية، دار الحرف، القنيطرة، ط1، 2007.
12- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
13- التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د. ت.
14- أبو عثمان الجاحظ:
أ- البيان والتبيين، تح وشر: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط4، د. ت.
ب- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط3، 1969.
15- د. يحيى وهيب الجبوري: الكتاب في الحضارة الإسلامية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.
16- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
17- صبري حافظ: "التناص وإشارية العمل الأدبي"، عيون المقالات، الدار البيضاء، ع2، س 1986، ص 77 إلى ص 102.

18- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تـح: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993.
19- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
20- كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المكتبة الإسلامية، د. ت.
21- أندريا دي لنكو: "من أجل شعرية الاستهلال"، تر: د. عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، المغرب، ع3، ص 55 إلى ص 77.
22- الرماني: معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.
23- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر، بيروت، 1994.
24- جروان السابق: معجم اللغات إنجليزي - فرنسي - عربي، ط1، دار سابق للنشر، بيروت، د. س.
25- جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تـح: جاد المولى وآخرين، دار الفكر، بيروت، د. ت.
26- أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، تص وتع: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
27- ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966.
28- عبد الفتاح كيليطو:
أ- الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.
ب- المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993.
29- هادي العلوي: المستطرف الجديد، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط2، 1986.
30- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3، 1986.

31- امرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.
32- محمد المعزوز: رفيف الفصول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007.
33- تقي الدين أبو العباس المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 1987.
34- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.
35- د. عبد الرحمن منيف:
أ- الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1992.
ب- "حوار"، بيان اليوم الثقافي، ع39، الإثنين 16 مارس 1992.
ت- شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1992.
ث- الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
36- د. حسن المودن وآخرون: الرواية المغربية: آفاق جديدة، منشورات التنوخي، سلسلة ندوات رقم 1، ط1، 2008.
37- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992.

ثانياً - الفرنسية:

1- Ch. Grivel: La production de l’intérêt romanesque, Mouton, the hague, Paris, 1973.
2- G. Genette: Seuils, éd. seuil, Paris, 1987.
3- H. Mittérand: «Les titres des romans de Guy des cars», in c. duchet et all, sociocritique, NATHAN, 1979.
4- Jean Ricardau: Nouveau problème du roman, éd. seuil, 1975.
5- Léo Hoèk: La marque de titre, éd. Mouton, 1972.

المؤلف في سطور

الإسم الكامل: د.مولاي يوسف الإدريسي
المهنة: أستاذ جامعي – دكتوراه في الآداب – تخصص نقد وبلاغة.
الانتساب الجامعي: كلية الآداب والعلوم الانسانية بمراكش– المغرب
البريد الإلكتروني: elidrissi7@gmail.com

من مؤلفاته:

- 2015– مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الصول والامتدادات، منشورات مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، الرياض، ط1.
- 2013– التراث والتأصيل عند عباس أرحيلة (بالاشتراك) منشورات مؤسسة البشير ووحدة البحث وتكامل المعارف بكلية الآداب بمراكش، ط1.
- 2012– التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط2. [ط 1 مقاربات، المغرب، 2008]
- 2009– امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، منشورات مقاربات، ط1.
- 2008– عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي، ط 1.
- 2005– الخَيَال والمتَخَيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1.

– له مشاركات عملية في ندوات وطنية ودولية ومقالات منشورة في مجلات علمية محكمة.

جمع كتاب الدكتور يوسف الإدريسي بين المشاغل النظرية ودراسة حالة محددة، فعلاوة على أنه صيغ في سياق أكاديمـي - جامعـي يعـود إلى بداية التسعينات، وذلك قبـل أن تنبري العديد من المصنفـات للاهتمام بـالعتبات النصية. ولاشك في أن هذا يشير إلى نمط من السبق المعرفي والتاريخي الذي لا يعدم مقدماته في الحقل الجامعي المغربـي، وإن ظلـت هذه المقدمات رهينـة التقاليد الشفوية، أي مرتبطة بدروس ومحاضـرات جملة من الأساتذة الأفاضل والعلماء الأجلاء(...) ولاشك أن بحث الدكتور يوسف الإدريسي يمت بأكثر من صلة لهذه التقاليد العلمية الحميدة، ويكفيه ذلك فخرا، إذا لم نضف إليه مجمل المفاخر القائمة في سطوره على صعيد المعرفة التي يقدمها، وعلـى مستوى طرائق تنظيمها وتبويبها وتنسيقها، والبحث عما يجدد أسئلتها في ضوء الاشتغال على رائعة عبد الرحمن منيف: الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى. وحين تنجدل جميع هذه المفاخر في ضفيرة واحدة، فإنها تنساب نحو أمر هـام: جدارة الكتاب الراهن بـالقراءة والاحتفاء...

د. عبد الجليل بن محمد الأزدي/المغرب

ولعل أهم ما يميز الكتاب هو سعي مؤلفه إلى خلق تآلف بين الدلالي واللساني في حقل السرديات من خلال مكون هـو العتبـات.. بتفاصيلها الصغرى، من عناوين وعناوين داخلية، ومقتبسـات ووظائفها، وإشارات ومرجعياتها، مميـزا بين التمظهـرات الغرافية والتيبوغرافيـة، والصور والأيقونـات، والأسس والهوامش، والـدوال والمدلولات، مازجـا - دونمـا خلط - بيـن خلفيات مرجعية وفكريـة مختلفة، تمتد مـن الدلالي إلى اللساني إلـى السيميائي إلـى الشعـري، كما تمتد من غريفل إلى ميتـران إلى هوك إلى جنيت، جاعلا من هذه التصـورات جسرا آمنا للعبور إلـى القـارئ، إن في المنتج النصي الروائـي (كتاب الدكتور منيف)، أوفي المنتج الوصفـي النقدي (كتاب الدكتور الإدريسـي)، متنقـلا بـه من تراثه المتناثـرة عتباته على مستوى التصـورات، إلى عصره الملتفـت إلى الهوامش... تماما كالتفاته إلى المركز على مستوى التنظيرات، منتهيا به إلى إجراءاته التطبيقية على مستوى المنتج النصي العربي. كل ذلك أنجزه الدكتور يوسف الإدريسي بإبانة لغوية وفصاحة منهجية وبلاغة تحليلية...

د. جمال بوطيب/المغرب

نجـح يوسـف الإدريسي في مقاربة أسلوبية للعنوان فحلل مكوناته (...) وقـد أبدع في تحليل أيقونة الغلاف التي توحـي بعالـم السجـن والتعذيـب الذي يمارس فيـه (...) لكل ذلـك أؤكد أن للكتـاب قيمته العلميـة والتربوية التي لايستهـان بهـا أو تجاهلها، وقراءته قراءة انتقادية هـو السبيل الوحيد الذي يفيد البـاحـث الإدريسي. بهذه النية قرأت الكتاب وأبديت هذه الملاحظات. والله على ما أقول شهيد.

د. علي المتقي/المغرب

إن جهـد الإدريسـي فـي الإحاطة بعتبات النص بوصفها عناصـر نظرية في الثقافـة العربيـة الإسلامية لجدير بالإشادة. ومما يضاف للناقد أيضا وعيه باشتغال العتبات «فلم يغرق في الاهتمام بـالعتبات، إنما جعلها مكونا تحليليـا لا ينبغـي تجاوزه مع احتراز منهـا بـاعتبار بعض من مكونـاتها - إن لم نقـل كلها - مقاطع إديولوجية بتعبير بـارثي» فـالنص الموازي - العتبات خطاب أساس ومساعد سخر لخدمة شيء آخر هو النص، هذا ما أكسبه بعدا تداوليا وقوة إنجازية وعلى «البـاحث أن يعي حدودهـا وتطبيقـاتها ومرجعياتها».

ذة. روفيا بوغنوط/الجزائر





